"صورة القدس في شعر تميم البرغِوثي" (ديوانه: «في القدس» أنموذجاً)

د. فيصل حسين طحيمر غوادرة*

*أستاذ مساعد/ منطقة جنين التعليمية/ جامعة القدس المفتوحة.

ملخص:

تمكن الشاعر تميم البرغوثي من رسم لوحة متكاملة شاملة، تظهر فيها صورة عامة للقدس داخلها وخارجها، سمائها وأرضها، قديمها وحديثها، ومن خلال الصورة الكلية أوجد صوراً جزئية، تمثلت في خمس عشرة صورة مجتزأة من رائعته الشعرية، التي هي صدر ديوانه «في القدس»، إضافة إلى أربع صور مقتطفة من أربع قصائد أخرى له مبثوثة في ديوانه «في القدس».

وقد استطاع الشاعر أن يلون الصورة المقدسية بألوان عذابات القدس، وما أصابها من الاحتلال، إذ إنه تمكن من إظهار الصورة الحقيقية للواقع الذي تعيشه مدينة القدس وأقصاها، من خلال تصويره لمدينة القدس وأصالتها وعراقتها، وما فعله المحتل من تغيير ملامحها، وتشويه صورتها المقدسة، والشاعر إذ أبدع في رسم الصورة، فإنه برع فيما أدخله عليها من ألوان الزينة والترصيع، التي تجلت عنده في ظواهر أسلوبية وفنية أعملها لخدمة الصورة الشعرية للقدس الشريف.

وهذا البحث جاء على فصلين، الفصل الأول تحدثت فيه عن الصورة الشعرية المقدسية، أما الفصل الثاني فركزت على بعض الظواهر الأسلوبية والفنية.

Abstract:

In his volume of poetry titled " In Jerusalem, the poet Tamim Albarghothi was able to draw a comprehensive and panoramic view for Jerusalem. He showed a general picture for the city; its internal and external parts, its skies, its land old and new. Further more, he created partial pictures for the city. There were fifteen pictures presented in the first poem of his masterpiece volume of poetry "In Jerusalem", in addition to four other selected pictures in four other poems within the same collection.

The poet was also able to display the suffering of Jerusalem as a result of the Israeli occupation. Thus, he was able to show the real picture for the sad reality which Jerusalem lives through presenting the originality and grandness of this city and what the Israeli occupation has done to change its picture and distort its holy image. The poet has excelled in decorating the city with his poetry which he filled with stylistic and artistic poetic pictures for Jerusalem.

This research consists of two parts. In the first part, he talked abaut the poetic image for Jerusalem while in the second part he concentrated on some linguistic and artistic features.

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الأنبياء والمرسلين، وبعد:

القدس مدينة مقدسة مباركة، أرض الإسراء والمعراج، أرض الأنبياء والصحابة والصالحين، احتلها الصليبيون فترة من الزمن، وأزالهم الله بصلاح الدين، سيطر عليها الاحتلال اليهودي الآن، وغير المعالم، وحاول طمس الحضارة والتاريخ، وإحلال أناس قدموا من مشارق الأرض ومغاربها مكان أصحابها الشرفاء، وما زال يغير ويدمر ويخرب ويهجر، فمن لها الآن....؟!

الشاعر الدكتور تميم البرغوثي، ابن هذه الأرض المقدسة، خصص ديواناً كاملاً للقدس وفلسطين، يعبر عن المأساة التي تعيشها القدس وسائر الأرض المقدسة، ويتحدث عن مشاعره الفياضة نحو القدس الشريف، وما تتعرض له من إجراءات احتلالية يهودية غاشمة.

نظراً لأهمية هذا الموضوع- من قبل الشاعر والباحث- وبأنه على كل مسلم أن يجاهد من أجل القدس ولو بكلمة، فقد جاء بحثي هذا ليتحدث عن الصورة الشعرية للمدينة المقدسة في شعر تميم البرغوثي (ديوانه في القدس أنموذجاً) ، الذي أعطى القدس ذوب مشاعره، ولهذا فقد تحدثت في هذا البحث بعد أن قسمته إلى مبحثين، عن صورة القدس في شعر تميم البرغوثي بألوانها وأنواعها وتعددها من خلال تسع عشرة لوحة في المبحث الأول، وفي المبحث الثاني تناولت بعض القضايا الأسلوبية والفنية في شعر تميم البرغوثي، التي جاءت داعمة للصورة المقدسية الشعرية.

ومن الدراسات السابقة التي اطلعت عليها بحث للدكتور فاروق مواسي بعنوان (تميم البرغوثي وقصيدة القدس) ، ورغم قلة هذه الدراسات فقد جاء بحثي على حال أرجو من الله أن ينال القبول لدى متلقيه، وما هو إلا جهد متواضع، فإن أجدت فيه، فالفضل لله عز وجل، وإن كان به نقص فمني، فالكمال لله عز وجل.

المبحث الأول:

◄ **أولاً- صورة القدس في قصيدة «في القدس» للشاعر تميم البرغوثي***:

- ملامح من صورة القدس في اللوحة الأولى:

مررنا علـــى دار الحبيب فردّنا ... عن الدار قانون الأعادي وسورُها
فقلت لنفســي ربما هي نعمة ... فماذا ترى في القدس حين تزورها
ترى كل ّما لا تستطيع احتمالَه ... إذا ما بدت من جانب الدّرب دورها
وما كل نفس حين تلقى حبيبها ... تُسـَـرُّ ولا كلُّ الغيـــاب يضيرها
فإن سرّها قبل الفــراق لقاؤه ... فليســ بمأمون عليهـــا سرورها
متى تبصر القدس العتيقة مرةً ... فسوف تراها العين حيث تديرها

حاول الشاعر «تميم البرغوثي» في رائعته هذه أن يظهر تماهياً بين القديم والحديث، من خلال الوقوف على الأطلال على نمط القصيدة العربية التقليدية، وأن يبدأ قصيدته بالنظم على نمط الشعر العمودي على غرار النظم الشعري القديم، ثم ينتقل إلى النظم على طريقة الشعر الحديث (الحر) ، كل ذلك ليتماهى مع موضوع القصيدة، وهو مدينة القدس الضاربة في أعماق التاريخ، الحاضرة بشخصيتها الواقعية، والواقعة تحت الاحتلال.

حاول الشاعر أن يقف على طلل الأحبة المتمثل في مدينة القدس، كعادة الشعراء الذين يقفون على الأطلال، ولكن محاولته هذه لم تتم؛ بسبب قوانين الاحتلال التي تمنع دخول القدس، عندها أخذ يعزي نفسه بأنه –وإن كان ذلك واقعاً– لن يشاهد سوى ما يسوؤه داخل المدينة المقدسة، وما لا يحتمله، بسبب التغييرات الاحتلالية، وسوء المعاملة. وأكمل العزاء عنده ما قاله على سبيل الحكمة:

وما كل نفس حين تلقى حبيبها ... تسر ولا كل الغياب يضيرها

ثم هو يحاول أن يبقي صورة القدس السابقة في مخيلته قبل أن يفارقها؛ لأنها هي الصورة التي تعجبه ويسر إليها، صورة القدس العتيقة القديمة قبل أن يدنسها الاحتلال.

ولذا فالشاعر يحاول أن يجمع بين صورة القدس الحالية المتغيرة المحتلة التي لا تسره، وصورة القدس القديمة المحافظة على كل ما فيها من قدسية وطهارة وأصالة، وتلك هي التي تسره. والشاعر إذ يركز على الصورة الشعرية في قصيدته هذه؛ فلأنه يعرف الأثر الذي تتركه الصورة في نفس المتلقي، ودورها في توضيح مجريات الأمور في مدينة القدس، فالصورة الشعرية هي السمة المميزة للخطاب الشعري، والحد الفاصل بين لغة الشعر ولغة النثر، ذلك بأن كثيراً من مكونات اللغة الشعرية قابله للتغير والتطور، ولكن الصورة تبقى المبدأ الثابت في القول الشعري [1] ، ولهذا نجد تميم البرغوثي يصر على تعدد صوره في هذه القصيدة، وتلوينها بما يتناسب فناً وموضوعاً مع القدس وقضيتها.

أظهر الشاعر الأثر النفسي الذي شعر به جرّاء التصادم مع قانون المنع المعادي، الذي منعه من الاقتراب من ديار الأحبة المقدسة، واستخدم في ذلك حرف (الفاء) الذي جاء للعطف والإتباع[٢] ، أو ربما لإظهار المفاجأة كقوله: (فردَّنا – فقلت – فماذا – فإن – فليس – فسوف) لعله بذلك يوائم بين هول المفاجأة والأثر النفسي الذي انعكس عليه. أو يخفف من شدة وقع الصدمة وهولها التي تفاجأ بها على أسوار القدس.

وليواجه الوضع النفسي الطارئ والمفاجئ، لجأ كذلك إلى أسلوب الالتفات الذي في حقيقته يعتمد على حركة الذهن وانتقالها من معنى إلى معنى [٣] وهو يمثل ظاهرة أسلوبية تعتمد أيضاً على انتهاك النسق اللغوي من صيغة أخرى [٤] . «والالتفات يعد كذلك» من السمات التضليلية التي تأسر وجدان الشاعر، فيلجأ إليها لمداورة القارئ، وتطرية لنشاط السامع» [٥] حيث نوع في الخطاب: «مررنا – فقلت – ترى – بدت – تُسَرُّ – يضيرها – تبصر – تديرها « وفي تنويع الخطاب شدّ لانتباه المتلقي، ولفت لأهمية الموضوع.

ونجده كذلك في هذه اللوحة يلوّن في الأساليب، فيأتي بالأسلوب الخبري في بداية القصيدة، ومنه النفي الذي يعد من أقسام الخبر [٦] وفيه قول الشاعر «لا نستطيع، ما كل، ليس بمأمون»، ويأتي أيضاً بالأسلوب الإنشائي الذي جاء هنا على هيئة الاستفهام، «والاستفهام استخبار، والاستخبار طلب من المخاطب أن يخبرك» [٧] كقول الشاعر «فماذا ترى» أراد الشاعر أن يستخبر ويستوضح ماذا عساه أن يرى في هذه المدينة المقدسة التي تغيرت أحوالها، وقد عمد الشاعر إلى إيجاد إثارات خطابية، كأساليب الطلب من استفهام ونداء وأمر، وما فيه من تكرار لفظي كان يعني أن الشاعر يتعمد إلى حد بعيد استخدام مثل هذه الوسائل الفنية [٨] .

ويلجأ الشاعر إلى التكرار الذي يعرف «بأنه مذهب من مذاهب العرب، لجأوا إليه من أجل التوكيد والإفهام [٩] وقد تنوع التكرار عند الشاعر، فجاء التكرار في الصوت، فقد لوحظ تكراره لصوت أو حرف الراء (٢٥ مرة) ، وصوت الهاء (١٢) مرة، وصوت السين (١١مرة) ، وصوت الدال (١٠مرات) . وصوت الراء لثوي مكرر مجهور [١٠] ، فيه تكرير وترديد يتناغم من الحدث. وصوت الهاء احتكاكي مهموس [١١] ، فيه تنبيه وإثارة للفكر، وعندما جاء في روي البيت في مطلع القصيدة، جاء ليتوحد مع قصيدة أبي يعقوب الخريمي الهائية في رثاء بغداد التي منها قوله:

يا بؤس بغداد دار مملكة — دارت على أهلها دوائرها [١٢]

فالجانب الصوتي للقافية من الناحية الجمالية ترجح وظيفتها الوزنية، أهميتها باعتبار أن القافية تشير إلى ختام بيت الشعر، كما تؤدي إلى تمييز جوانب متعددة من هذه

الوظيفة الدلالية للقافية [١٣] ، وكأن الشاعر دقق في اختيار هذه القافية؛ لأن قصيدته هذه هي رثاء للقدس وأهلها لبيان عظم مصابها، وصوت السين احتكاكي مهموس [١٤] ، فيه ملاءمة مع السين في مفردة «القدس»، والسين حرف صفيري [١٥] فيه تنبيه وإثارة أيضاً، وتكرار صوت الدال فيه قطع في الصوت، وقوة تتناسب مع الراء ومع الجو العام. وتكرار الحرف (الصوت) يعد دعامة من دعامات السياق الموسيقي للعبارة الشعرية، [١٦] ، كما يعد تكرار الحرف أدق ألوان التكرار [١٧] ، أما التكرار في الكلمة، فقد تكررت كل من كلمة (القدس)، و (ترى) ، و (نفس) مرتين، وكلمة (كل) ثلاث مرات، وجاءت كلمة (تسرّ، وسرّها، وسرورها) مكررة على اختلاف الاشتقاق.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثانية:**

في القدس، بائع خضرة من جورجيا برمٌ بزوجته
يفكر في قضاء إجازة أو في طلاء البيت
في القدس، توراةٌ وكهل جاء من منهاتن العليا
يفقه فتية البولون في أحكامها
في القدسِ شرطي من الأحباش
يغلق شارعاً في السوق،
رشاشٌ على مستوطن لم يبلغ العشرين،
قبعة تحيّي حائط المبكى
وسياح من الإفرنج شُقر لا يرون القدس إطلاقاً
تراهم يأخذون لبعضهم صوراً
مع امرأة تبيع الفجل طول اليومْ
في القدس أسوار من الريحانْ
في القدس متراسٌ من الأسمنتْ
في القدس دبّ الجندُ منتعلين فوق الغيمْ
في القدس صلينا على الأَسفلتْ
في القدس مَنْ في القدس إلا أنتْ.[١٨]

أما صور القدس في اللوحة الثانية، فقد جاءت مركبة من مجموعة من الصور الواقعية المشاهدة داخل المدينة؛ لتشكل في مجموعها الصورة العامة الواقعية لمدينة القدس تحت الاحتلال، فماذا يشاهد في هذه الصورة: صورة لبائع الخضرة من جورجيا، وصورة لرجل (متدين) من منهاتن يعلم الفتية أحكام التوراة، وصورة لشرطي يغلق شارعاً في سوق المدينة، وصورة لرجل مستوطن يحمل رشاشاً لتخويف المسلمين، وصورة آخر يحيي حائط

المبكى بقبعته، وصورة لسياح من الفرنجة لا يهتمون بالقدس، بل بالتقاط بعض الصور مع بائعة للفجل في الساحة، وصورة القدس بأسوارها كالريحان، وصورة القدس وبها المتاريس والحواجز الإسمنتية الصهيونية، وصورة القدس وبها جنود الاحتلال ينتشرون في كل مكان، وصورة القدس وقد قام المصلون يصلون على الإسفلت في الشارع؛ لأن اليهود منعوا المصلين من الوصول إلى المسجد الأقصى.

هذه الصورة الواقعية للقدس، والتي أظهر فيها الشاعر مختلف شرائح المجتمع، خاصة الشخصيات الاحتلالية، مثل: بائع الخضرة، والمتدين اليهودي، والشرطي، والمستوطن، وحامل الرشاش، والسائحون الفرنجة، والجنود المحتلين، يقابلها شخصيات إسلامية جاءت بيت المقدس للصلاة في المسجد الأقصى؛ فمنعت من الوصول إليه، فصلى الناس على الشارع (على الأسفلت) . ويظهر الشاعر هنا صورة أخرى في مواجهة الصورة البشرية المتحرّكة، وهي صورة مادية تتمثل بصورة القدس بأسوارها التي تنبعث منها رائحة الريحان الزكية، وصورة مادية أخرى، هي للمتاريس التي أقامها الاحتلال، حتى يتمترس خلفها جنوده من أجل قنص أبناء القدس. وقد مثلت الصورة البشرية المتحركة وصورة المتاريس، الواقع الذي طرأ على مدينة القدس من جراء التواجد الاحتلالي اليهودي، ولكن حاول الشاعر أن يستنهض صورة من التراث الأصيل لمدينة القدس، تتمثل بصورة أسوارها التي تنبعث منها رائحة الحضارة التاريخية القديمة، وهي رغم قدمها وعمقها في التاريخ، فإن رائحة الريحان العتيقة الزكية ما زالت تعطر أجواء المدينة، وتذكر بأصالة هذه المدينة وقدسيتها ، وبجذورها الطاهرة التي يجب أن تعود إليها.

وقد أبرز الشاعر أصول هؤلاء اليهود المحتلين، فهم من جنسيات غير عربية وبعيدة عن العرب والعروبة والدين، فهم من بيئات مختلفة في العرق واللغة والفكر والدين والعادات والتقاليد، فهم من جورجيا ومنهاتن، والحبشة، ومن سائر بلاد الإفرنج، جاءوا إلى فلسطين والقدس، يوحدهم رشاش يحمله مستوطن، أو جندي يتربص خلف متاريس الإسمنت لقنص الآخر الفلسطيني، أو ليطرده ويهجره ويقيم مكانه. إذن هذه صورة المجتمع (الخليط) اليهودي الذي احتل مدينة القدس، التي ما زالت تظللها أسوار الريحان العتيقة كدليل على عزتها وشموخها وإبائها.

ووسط هذه الأخلاط، حاول الشاعر أن يبث في هذه اللوحة صوراً من التكرار؛ لتتلاءم مع الجو العام لهذه الصورة؛ ولتعمل على تثبيت الهوية القدسية، والشخصية المقدسية، ولتبين مدى أهمية الشيء المكرر، فقد عمد الشاعر إلى تكرير كلمة «في القدس» تسع مرات، ومرة أخرى لمفردة «القدس». وذلك حتى يظهر أن هذا المزيج السكاني أصبح يعيش داخل القدس، ولكن القدس مهما طال الزمن، فإن رائحة الريحان ستبعث في النفوس المؤمنة روح الجهاد والنضال، لإزالة هذه القبعات الضالة، وتحل مكانها عمائم الإيمان.

ونجد الشاعر يكثر في هذه اللوحة من صوتي التاء والشين، فالتاء حرف مهموس انفجاري [١٩] يحاول الشاعر أن يتكئ عليه في مناطق متعددة من المفردة، ففي أولها مثل: «توراة، تراهم...» وفي وسطها مثل: «فتية، متراس...» وفي آخرها مثل: «البيت، قبعة، أنت...» وتركيز الشاعر على هذا الحرف كأنه يركز على حجم المعاناة التي يعيشها أبناء القدس، وإظهار مدى التغيير الذي طرأ على المدينة المقدسة. والشين حرف تفشي وانتشار، احتكاكي مهموس (نفسه) يتقاطع مع تفشي المحتل وسطوته على الشعب الفلسطيني الجريح، ويتوحد مع ممارسات المحتل المنتشرة في كل مكان، في القدس وخارجها.

ويلجأ الشاعر إلى إحلال عدد من صيغ جمع التكسير داخل هذه اللوحة (فتية، بأحكام، الأحباش، الإفرنج، صور، الساحات، أسوار، جند) ليتناسب ذلك مع الجموع والاختلاط لليهود والمحتلين، وكأن الشاعر يحاول أن يظهر صورة الجمع في السكان والمجتمع، وفي الأصول والأمكنة، وفي الأفكار والمهن.

ويتنوع الخطاب متركزاً بين الغيبة والمخاطب، الغيبة موجهة للمحتل: البائع، والتوراة، والشرطي، والسائح، والجندي، والمستوطن، والمخاطب «تراهم يأخذون...» موجه للشخص الذي جرده الشاعر، ليراقب الأحوال وسير الأمور في المدينة، وقد جاء هذا النوع لمرة واحدة، وكذلك انفرد المتكلم أيضاً لمرة واحدة، عندما جاءت صيغة المتكلم الدالة على الجمع الخاصة بالصلاة من خلال قوله: «في القدس صلينا على الإسفلت».

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثالثة:**

وتلفتَ التاريخ لي مبتسماً
أظننت حقاً أن عينك سوف تخطهم،
وتبصر غيرهم
ها هم أمامك،
متنُ نصٍّ أنت حاشية عليه وهامش
أحسبتَ أن زيارةً ستُزيح عن وجه المدينة يا بنيّ
حجابَ واقعِها السميك لكي ترى فيها هواك
في القدس كل فتى سواك
وهي الغزالة في المدى، حكم الزمان ببينها
ما زلتَ تركض إثْرَها مذ وَدّعَتْك بعينها
رفقاً بنفسك ساعةً إني أراك وهَنْتْ
في القدسِ من في القدسِ إلا أنت [٢٠]

لجأ شاعرنا في هذه اللوحة إلى أسلوب التشخيص، فقد شخص التاريخ، وجعله قبيله المحاور له، ولم يكتف منه التلفت، بل تعداه إلى التبسم، والتبسم هنا ربما حمل في ثوبه السخرية، بل الدهشة والاستغراب من الشاعر المقابل له، أو ربما جاء تبسمه من باب بث روح التهدئة والطمأنينة في قلب الشاعر اللاهث خلف غزالته، التي غيبها الاحتلال خلف قضبانه، أو الباحث عن نظرة صوب القدس يخفف بها من وطأة الشوق للمدينة المقدسة.

ومشهد الصورة الحواري بين شخصيتين، الشخصية الأولى جرّدها الشاعر وشخّصها للتاريخ المتلفت المبتسم، والشخصية الأخرى للشاعر ذاته وهو المتلقي والمخاطب والمستمع لما يتحدث به التاريخ له، أو يخاطبه به. وقد حاول الشاعر أن يتحدث عن نفسه وقضيته، وعن قدسه، من خلال شخصية التاريخ، وجعل من نفسه تلك الشخصية المستمعة التي تجيد فن الاستماع. وتظهر الصورة شخصية التاريخ وهو ينهال بالأسئلة على الشاعر، على « **في القدس من في القدس إلا أنت** ». فيتساءل التاريخ أسئلة استفهامية تحمل خلالها الإخبار بالوقائع الماثلة على أرض القدس، وبالإنكار الذاتي لجهل الشاعر بهذا الواقع، وكأن التاريخ يحمل الشاعر مسؤولية جهله بهذه الحقائق.

والشاعر (التاريخ) من خلال تساؤلاته يظهر الواقع الذي تعيشه المدينة المقدسة، فمظاهر الاحتلال منتشرة في كل مكان، وكذلك شخوصهم، فأينما تنظر ستقع عينك عليهم، فهم يشكلون الحقائق المهمة في القدس، فما أنت إلا كحاشية أو هامش في متن نص كله لهم. ثم يردف الشاعر (التاريخ) بمرادفة لِـ (أظننت) بـ (أحسبت) أن زيارتك هذه ستغير من الواقع المتراكم عبر عقود طويلة شيئاً؟ « ويشير النسق التكراري لعناصر الجمل الاستفهامية، التي تعمل على ربط السياق الشعري، إلى اعتبار الاستفهام أداة فاعلة، تشكل أساس البنية الدلالية للنص » (٢١) ثم يصور (التاريخ) القدس كأنها غزالة حكم الزمان بأن تبقى حبيسة تحت سيطرة الاحتلال، لا تستطيع أن تصل إليها أو تراها. لينهي حديثه مع محاوره بعد أن رآه قد وهن وتعب، بأن قدم له نصيحة مفادها: أن يرفق بنفسه ليستريح من الهم والغم والتعب، الذي أصابه جراء الركض أو البحث أو الرؤية لمدينة القدس.لقد حاول الشاعر- رغم وجود أسلوب الالتفات - أن يركز في صورته هذه، في لوحته هذه، على أسلوب المخاطب من خلال ركيزيته تاء المخاطب المتصلة بالأفعال، أو كاف الخطاب المتصلة بالأسماء، وإن لجأ أخيراً إلى ضمير المخاطب المنفصل (أنت) . وهذا الأسلوب، وإن أظهره الشاعر أنه هو المقصود المباشر منه، لكنه في الحقيقة قصد كل فرد عربي أو مسلم، فلسطيني أو غيره، لأن عليهم، ومن واجبهم أن يعرفوا كل ما يدور في القدس، من تغييرات، أو تبديل للملامح، أو اعتداءات...

والسطر الشعري الذي بدأ به الشاعر لوحته هذه «وتلفت التاريخ لي مبتسماً» يحمل في طياته ما يسمى بالمفارقة، التي هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر (٢٢) ، فالشاعر لم يقصد التبسم الحقيقي للتاريخ الذي ينبع من السرور والفرح، ولكنه قصد منه السخرية والاستهزاء بهذا الشاعر الذي لم يعرف إلى الآن حقيقة الوضع في القدس، وكيف تغير بمجيء الاحتلال، ولهذا فإن الأسلوب الساخر مثلاً يقتضي وجود حدث، أو موضوع، أو وصف يفيض بالمفارقة والتقابل والسخرية، الأمر الذي يجعل الحدث والأسلوب عنصرين ملتحمين متشابكين متناوبين في تشكيل النص الأدبي لغة وفكراً» (٢٣) .

أما عندما قال الشاعر «وهي الغزالة في المدى...» فإن الشاعر هنا استخدم الرمز الذي هو وسيلة للتعبير عن أحاسيس الشاعر الشعورية واللاشعورية، أتى به الشاعر هنا كنوع من التداعي الحر للمعاني. ورغبة منه في إجهاد المتلقي في تحليل هذا الرمز (٢٤) ، فغزالة الشاعر تميم البرغوثي رمز بها للقدس التي فرّت من أيدي العرب، الذين رفضوا أن يدافعوا عنها، وفارقتهم إلى أناس يرفضون إعادتها إلى أصحابها.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الرابعة:**

يا كاتبَ التاريخ مهلاً،
فالمدينةُ دهرُها دهرانِ
دهرٌ أجنبي مطمئنٌّ لا يغيرُ خطوَه
وكأنه يمشي خلال النومْ
وهناك دهر كامنٌ متلثمٌ
يمشي بلا صوت حِذار القومْ (٢٥)

يبدأ الشاعر في هذه اللوحة بأسلوب النداء، وأسلوب النداء عادة يثير النفس ويوجهها نحو المنادى، ويحدده الشاعر بأنه كاتب التاريخ، ويطلب منه التمهل والتروي، وعدم التسرع في تسجيل الأحداث، فصورة القدس تعيش زمنين وواقعين في آن واحد، الأول يمثل المحتل الذي يبدو بأنه مطمئن لا يتغير، ولكن هذا لا يحول الأمور إلى واقع، فهي أضغاث أحلام فيما يراه النائم، لأن الزمن الآخر، والواقع الثاني الحقيقي للصورة يتمثل في أبناء فلسطين الصامدين، فهم حذرون متلثمون يحذرون الأعداء ويرقبونهم، ولكن إلى حين، وإلى أن يأتي الوقت المناسب. ولكن، ولماذا في اللوحة السابقة أظهر الشاعر (التاريخ) المحاور الرئيس للآخر الفلسطيني؟ ولماذا هنا يوجه الشاعر نداءه لكاتب التاريخ، وليس للتاريخ نفسه؟

إن الشاعر أظهر التاريخ في اللوحة الأولى بأنه شخصية حوارية، تتحدث عن واقع سطره كاتب التاريخ، وكأنه أصبح حقيقة وواقعاً. وفي هذه اللوحة يحاول الشاعر أنً يخاطب الكاتب الذي كتب التاريخ، ويطلب منه التمهل والتروي، حتى لا يكتب حقائق مزيفة، تتحول إلى تاريخ مكتوب وكأن الأمر قد انتهى، فلذلك عمل الشاعر على تنبيه كاتب التاريخ لهذا الأمر، وبأن الأمر ليس كما كتب سابقاً، بأن القدس أصبحت يهودية بأسواقها ومتسوقيها، وكل ما فيها ومن فيها. فما زال في القدس أصحابها يعملون بحذر وصمت من أجل اليوم الموعود، والانتقام من العدو اللدود الذي لا يرحم.

وقد كرر الشاعر (يا كاتب التاريخ) في اللوحة الرابعة عشرة وهذا ما سنشير إليه في حينه، ولكن يظهر لنا من مخاطبة الشاعر للتاريخ، والطلب منه التوقف عن الكتابة، بل التمهل والتروي، ما يدل على أنه يحاول أن يبين للآخرين، أو للذين صدّقوا كذب اليهود بتزييف حقائق القدس. وحقائق التاريخ، بأنها أرضهم، وأرض الميعاد، أراد الشاعر أن ينبه لخطورة هذا الكذب ووضوح زيف ادعائهم، فالقدس هي أرض الإسراء والمعراج، وستبقى أرض السلام والإسلام إلى قيام الساعة.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الخامسة:**

والقدسُ تعرف نفسها،
فاسأل هناك، الخلق يدلُلْكَ الجميعُ
فكل شيء في المدينة
ذو لسان، حين تسألُه، يبينْ (٢٦)

أراد الشاعر في هذه اللوحة الصغيرة أن يثبت أن صورة القدس وتاريخها، وكل ما فيها هو فلسطيني عربي، ودليل الشاعر على فلسطينية القدس وعروبتها وقدسيتها، السؤال لكل الموجودات داخل القدس، فكل ما في القدس له لسان ينطق بأصل هذه المدينة وما تحتويه. والشاعر من خلال هذه الصورة يحاول أن يظهر عراقة القدس، وبأن فلسطينيتها وعروبتها متجذرة في التاريخ قبل اليهود، وقبل أن يعرف الناس اليهود. فكل ما في القدس وإن لم ينطق، يدل مظهره على عراقة هذه المدينة المقدسة، وأن لا علاقة لليهود بها.

وقد جاءت هذه اللوحة مكملة للوحة السابقة بحقيقة القدس وواقعها العربي الفلسطيني، مهما حاول اليهود طمس الهوية الفلسطينية فستبقى القدس بكل ما فيها تشهد على الواقع والحقيقة بأنها عربية إسلامية.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة السادسة:**

في القدس يزداد الهلال تقوساً
مثل الجنين
حدْباً على أشباهه فوق القباب
تطورت ما بينهم عبر السنين
علاقة الأب بالبنينْ (٢٧)

حاول الشاعر في هذه الصورة الصغيرة، من خلال هذه اللوحة السريعة الخاطفة، أن يظهر حجم المعاناة التي يعيشها أبناء القدس، فجعل الهلال الحقيقي يتماهى بضعفه وتقوسه، مع أشباهه فوق القباب والمآذن، ليتوحد الاثنان في إظهار الظلمة والشدة التي تعم الساكنين حول هذه القباب والمآذن، وكأن هذه الأمور الصعبة تشتد على أصحاب الهلال من المسلمين، وأنهم هم المقصودون أكثر من غيرهم من إجراءات الاحتلال الظالمة، ونظراً لطول العهد بهذه الحال، ومرور عدة عقود على هذه الحياة الظالمة، فقد تطورت العلاقة بين الهلال وأتباعه حتى أصبحت كعلاقة الآباء بأبنائهم.

وجرت العادة أن يتفاءل المسلمون بظهور الهلال، فهو دلالة مجيء شهر جديد، وهو دلالة يستبشر منها المسلمون بقدوم شهر رمضان، وعيد الفطر وعيد الأضحى، وهو كذلك بداية لظهور القمر (البدر) الذي ينير السماء ويبدد الظلمة، ولكن الشاعر في صورته هذه، عمل على إظهار أن العدو المحتل، وما قام به من إجراءات حولت التفاؤل إلى تشاؤم، وحولت الفرح إلى حزن، والأمل إلى سراب، والنور إلى ظلمة. ولكن تطور هذه العلاقة بين المسلمين وهلالهم، دليل تفاؤل بأن الوحدة، والتوحد، والالتحام بين جميع فئات الشعب المسلم في القدس، سيعمل على تغيير الواقع بإذن الله، ويتحول الهلال إلى بدر..

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة السابعة:**

في القدس أبنيةٌ حجارتها اقتباسات من الإنجيل والقرآن
في القدس تعريف الجمال مثمن الأضلاع أزرق،
فوقه، يا دام عزِّك، قبةٌ ذهبيةٌ،
تبدو برأيي، مثل مرآة محدبة
ترى وجه السماء ملخصاً فيها
تدللُها وتدنيها
توزعها كأكياس المعونة في الحصار
لمستحقيها

إذا ما أمة من بعد خطبة جمعةٍ
مدّت بأيديها
وفي القدس السماء تفرقت في الناس
تحمينا ونحميها
ونحملها على أكتافنا حملاً
إذا جارت على أقمارها الأزمان (٢٨)

في اللوحة السابقة يقدم الشاعر تميم البرغوثي صورة مشرقة لرمز الجمال والإتقان والروعة الهندسية، لقبة الصخرة المشرفة، حيث ثمانية أضلاع ترتكز عليها قبة ذهبية تظهر كأنها مرآة محدبة، تعكس في داخلها وجه السماء بما فيه من عناصر الجمال، ولكن هذا الجمال لم يكتمل جماله بسبب الحصار، ومنغصات إجراءات الاحتلال، التي يشعر بها الناس، وخاصة المصلون يوم الجمعة، عندما يريدون الحضور لأداء الصلاة في المسجد الأقصى، أو عندما يتفرقون بعد صلاة الجمعة، حيث يتعرضون لإجراءات الاحتلال واعتداءاته، التي لا يكاد يفلت أحد منها. ولكن هذه القبة الجميلة التي ملأت قلوب الناس في القدس، وبما فيها ولها من مكانة قدسية في نفوس المسلمين، يعلن الشاعر بأننا سنقدم لها الحماية الكاملة، وسنحملها فوق أكتافنا، ونفديها بأنفسنا إذا جار الزمان عليها.

وقد حاول الشاعر أن يظهر قدسية حجارة مدينة القدس وأبنيتها، بأنها كلها لها دلالات تشير إلى الديانة المسيحية أو الإسلامية، التي استمرت وتستمر عراقتها عبر القرون وإلى الآن، فمهما حاول اليهود تغيير واقعها، أو جار عليها الزمان من هدم وحفريات وأنفاق، فستبقى هذه الحجارة، وتلك الأبنية شاهدة على أصالتها وحقيقتها. والشاعر في هذه الصورة يحاول أن يلوّن صورته بألوان لامعة ناعمة، فجاء بالأزرق والذهبي، وصفاء اللون المنعكس للسماء في المرآة المحدبة، وتدفق الألوان يؤدي إلى تدفق المعاني، فالألوان تتعدد حسب تنوع الدلالات والإيحاءات. (٢٩)

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثامنة:**

في القدس أعمدةُ الرخام الداكناتُ
كأنَّ تعريق الرّخام دخانْ
ونوافذٌ تعلو المساَجد والكنائس،
أمسكتْ بيد الصُّباحِ تريه كيف النقش بالألوان،
وَهْوَ يقول: «لا بل هَكذا»،

فتقول: «لا بل هكذا»،
حتى إذا طال الخلافُ تقاسما
فالصبحُ حرٌّ خارج العتبات لكنْ
إن أراد دخولها
فعليه أن يرضَى بحكم نوافذِ الرّحمنْ (٣٠)

تكشف صورة القدس في هذه اللوحة عن واقع المدينة المقدسة، فالشاعر، وإن حاول أن يظهر أعمدة الرخام المنتشرة هنا وهناك في أبنية المدينة، بأنها رغم دكنتها وتغير لونها مع مرور الزمن، إلا أننا نرى فيها أصالة المدينة وعراقتها، وتاريخها العربي والإسلامي، حتى ولو كانت الدكنة لا تعجب الاحتلال، إلا أننا نحن نجد فيها أصالة كنعان وعراقة يبوس، ويعمل الشاعر على إجراء حوار بين المحتل وأهل المدينة المقدسة، مثّل المحتل تشخيصه لنوافذ تعلو المساجد والكنائس، وهي فتحات يطل منها المحتل لمراقبة المدينة وسكانها والتحكم فيهم، ومثّل أهل المدينة تجريده وتشخيصه للصُّباح، الذي حاول أن يتحرى حقيقة ما يجري أو يتعرف على ما طرأ على هذه المدينة المقدسة.

وتقوم النوافذ بالإمساك بيد الصُّباح لتريه التغييرات التي حصلت في المدينة، وما طرأ من نقوش وألوان، ويتحول الأمر إلى خلاف من خلال الحوار، بأن كلاً منها يحاول إقناع الآخر بأن رأيه هو الصواب، وبأن هذا المَعْلَم يدل على كذا... وبعد الجدال، يخرج الصبح (أهل المدينة) خارج الأسوار، ولا يسمح له بتعدية العتبات والدخول، إلا بعد أن ينال الإذن، أو يحصل على التصريح من النوافذ (المحتل) بالدخول. وكأن الشاعر يريد أن يوصل رسالة بأن كل ما في المدينة قد تغير، والتغيير شمل البنايات والأمكنة، والمعالم، والناس، وأن كل ما فيها خاضع لسلطة المحتل، بل ولرأي المحتل، فهو يتحكم في مجريات الأمور كيفما يشاء.

والشاعر في هذه الصورة جعل النص مفتوحاً على بعض التأويلات التي هيأها النظام السيميائي للغته الشعرية، أو فلنقل بسبب الفجوة بين النظام المعياري المألوف، والنظام الشعري الذي جاء عليه نص هذه اللوحة (٣١) .

فعندما قال الشاعر: «ونوافذ تعلو المساجد والكنائس» ماذا قصد بكلمة النوافذ؟ وعلام تدل هذه الكلمة؟ هل قصد بها مناطق المراقبة للمحتل؟ كما أوّلنا سابقاً. ثم هذه النوافذ – (أو من بداخلها) – أمسكت بيد «الصُّباح» وهو (شعلة القنديل) (٣٢) ، لتريه «كيف النقش بالألوان»، هل قصد الشاعر بالصَّباح الصُّبْح؟ ، وما المقصود بالنقش بالألوان؟ ولم حصل الجدال بينهما فيما بعد؟ ونجد الشاعر يسند كلمة «يد» إلى غير ما تسند إليه في

العادة، فهو أسندها إلى «الصُّباح» (شعلة القنديل) وهل لشعلة القنديل يد؟ فالشاعر هنا أوقع المتلقي في إشكالية غرابة الإسناد، وهو معطى لم تألفه الذاكرة ويؤدي إلى قائمة من التوقعات (٣٣) .

ثم نجد بعد الخلاف أن الصبح خارج العتبات وخلف الباب، فكيف صار الصبح كذلك؟ ، وهل الصُّباح هو الصبح؟ أو تحول إلى صبح؟ أو غير ذلك؟ من ذلك ترى أن الانزياح بين أطراف الإسناد خلق إشكالية تأويلية، تزامنت مع الانتقال المفاجئ وغير المتوقع على مستوى الخطاب الشعري، أدى إلى عائق تأويلي آخر، بين ما بعد السطر الشعري «حتى إذا طال الخلاف تقاسما» مع ما قبله.

ولكن ربما نجد في الصُّباح»، و»الصبح» تقارباً في الدلالة والمعنى، فقد أظهر القدماء في معاجمهم دلالات لألفاظ وتفسيرها، وفيها ذكر المرادف أو شبهه، أو ما يقرب منه (٣٤) ، فالصُّباح هو شعلة القنديل، وفيها نور وإضاءة، وكذلك الصبح فيه نور وإضاءة، ولذا فإن المصطلحات المتقاربة في المعنى يمكن تفسيرها على أساس الترادف (٣٥) أو حتى المتقاربة في اللفظ، الشرط في ذلك أن تتشكل وأن تنظم في سياق له دلالته ومعناه. (٣٦)

ولهذا فإننا قد نبقى هذا الانقطاع في النص ظاهرياً، إذا حاولنا الربط وتحقيق التجانس الداخلي بين مكونات النص، كما أوضحناه عند تعليقنا على الصورة بعد نص هذه اللوحة مباشرة،أو عند بيان التقارب في الدلالة والمعنى بين «الصُّباح» و«الصُّبح».

ويعمل الشاعر على إدخال أسلوب الشرط في قوله «حتى طال الخلاف تقاسما» فهو رتب على فعل الشرط إلحاح طول مدة الخلاف، ورتب على فعل الجزاء تقاسم ما كانا فيه يختلفان، وكذلك الأمر في قوله «إن أرادوا دخولها، فعليه أن يرضى بحكم نوافذ الرّحمن»، وهذا الأسلوب يشير إلى دقة النظم وتلاحم أجزائه. (٣٧)

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة التاسعة:**

في القدس مدرسةٌ لمملوك أتى مما وراءَ النهر،
باعوه بسوق نخاسةٍ في أصفهانَ
لتاجر من أهل بغدادٍ أتى حلباً
فخاف أميرُها من زرقةٍ في عينهِ اليُسرى،
فأعطاه لقافلة أتت مصراً،
فأصبح بعد بضعِ سنين غلاّبَ المغولِ
وصاحبَ السلطانْ (٣٨)

يتحدث الشاعر في صورة القدس التاسعة في هذه اللوحة، عن مدرسة خاصة بالمماليك، (بل هي في الواقع مدارس عدة أنشأها المماليك منها: المدرسة السلامية، والوجيهية، والتنكزية، والقادرية، والحسينية، وغيرها) [٣٩] . وتركز حديثه على أحد المماليك، ولعله الظاهر بيبرس، فمن ناحية أصوله فهو مما وراء النهر، بيع في سوق النخاسة في أصفهان، ثم وصل مصر، واستلم السلطة وأصبح حاكم المسلمين في مصر، وقاد جيشاً مع المملوك قطز وانتصر على المغول في معركة عين جالوت، وأخذ يطاردهم حتى أجلاهم عن بلاد المسلمين وكان يتردد على القدس وابتنى له مدرسة ما زالت قائمة إلى الآن، وهي شاهدة على حكم المسلمين أيام المماليك للقدس، وعلى أن القدس أرض إسلامية بكل ما فيها.

ولكن لمَ أسهب الشاعر الحديث عن هذا المملوك؟ ، وكان باستطاعته أن يذكر اسمه فقط ويعرف به، لَعل الشاعر قصد من ذلك أن يعرّف الآخر الإسرائيلي، الذي ينكر التاريخ ويعمل على تزييف الوقائع، بأن تاريخنا واضح ومعروف لا لبس فيه في هذه المدينة المقدسة، وأن تاريخكم مزيف لا حقيقة له، ولا أثر يدل عليه، وأن المماليك المسلمين كانوا من بين المسلمين الذين كانت القدس تحت حمايتهم وحكمهم، وأنهم تركوا آثارهم الواضحة فيها.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة العاشرة:**

في القدس رائحة تلخص بابلاً والهندَ في دكان عطارٍ
بخان الزيتْ
واللهِ رائحةٌ لها لغةٌ ستفهمُها إذا أصغيتْ
وتقول لي
إذ يطلقون قنابل الغاز المسيِّل للدموعِ عليَّ:
« **لا تحفل بهم** »
وتفوح من بعد انحسار الغاز، وهي تقول لي:
« **أرأيت!** « [٤٠]

يقدم الشاعر في هذه اللوحة، صورة رائعة للقدس، صورة من صور المقاومة للمحتل وإجراءاته، واعتداءاته، في البداية يعمل الشاعر على تقديم مشهد تاريخي منذ مئات، بل آلاف السنين لمدينة القدس، مشهد من بابل والهند، ليذكر بحضارتهم وتجارتهم، وتواجدهم في المدينة المقدسة من خلال مجوداتهم في دكاكين العطارين في خان الزيت، حيث تنبعث رائحة من دكان العطار تستطيع أن تقاوم إجراءات واعتداءات المحتل.

ويشخص الشاعر»الرائحة» إلى إنسان ناطق، وكأن الشاعر لم يصدق بأن هذه «الرائحة» لها لغة خاصة، لغة المقاومة، وتقسم له الرائحة بأنها قادرة على فعل شيء، وبخاصة مقاومتها لرائحة الغاز المسيل للدموع الذي يطلقه اليهود على أهل مدينة بيت المقدس، وتخبره بأنه إذا صادف وأطلق اليهود هذه المادة المسيلة للدموع فلا تحفل بهم أو تهتم. وفعلاً، أثبتت هذه الرائحة قدرتها على مقاومة هذه المادة المسيلة للدموع عندما أطلقها المحتل على الفلسطينيين، وإذا بقنابل الغاز لا أثر ولا تأثير لها على الناس. بسبب الرائحة المقاومة التي تنبعث من دكاكين العطارين، ثم تقول له هذه (الرائحة) بهيئة المنتصرة: «أرأيت! «. وكأن الشاعر من خلال سرده لهذه الواقعة يريد أن يثبت أن كل ما في القدس يقاوم المحتل، حتى الروائح التي تصدر عن دكاكين العطارين؛ لأنها تمثل الحقيقة والواقع والصدق والأصالة، لا الزيف والخداع. ويقدم الشاعر الحوار بين «الرائحة» المشخّصة وبين الراوي، بطريقة حوارية قصصية تدل على مقدرة الشاعر، وتمكنه من القص والسرد والنظم.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الحادية عشرة:**

في القدس يرتاح التناقضُ،
والعجائبُ ليس ينكرُها العِبادُ،
كأنها قطع القماشِ يقلبونَ قديمها وجديدَها،
والمعجزاتُ هناك تُلْمَسُ باليَدَيْنْ (٤١)

ويظهر الشاعر صورة القدس في هذه اللوحة من خلال التناقضات والعجائب التي يعيشها الناس (العباد) في هذه المدينة المقدسة، فلكثرة الأهوال والجرائم التي تعرض لها الناس من هذا المحتل، تحولت حياتهم إلى عجائب وغرائب يلمسها الناس ويعايشونها، بسبب الممارسات الاحتلالية القديمة والجديدة، وكأنها قطع قماش يقلبونها، فيشاهدون قديمها وجديدها، وبذلك يعمل الشاعر على تصوير حجم المآسي والاعتداءات اليهودية، فهي أدّت إلى تناقضات في السلوك والممارسة، وإلى عجائب وغرائب، وإلى معجزات يصعب تصديقها، لدرجة أن هذه الممارسات أصبحت تلمس باليدين، وتحس في واقع الحياة، فلا مجال للتكذيب أو المراوغة أو التشكيك.

إن ارتياح التناقض فيه «تصوير يشف عن قمة المعاناة، وإيحاء في التقرير، وضرب من الانحراف الأسلوبي، الذي يُفْزع إليه للتعبير عن المثير والمدهش وغير العادي « (٤٢) وهذا يتناغم مع هول العجائب والمعجزات التي حلت بالقدس. ولكن « ليس وضوح الأدب يتعارض مع ما قد يضعه الأديب لنفسه من غرض التعمية؛ إذ ينبغي لهذا الغرض نفسه

أن يكون واضحاً، وأن يعرف السامع أو القارئ أن الأديب يرمي إلى جعل كلامه ملبساً؛ ليصل من وراء اللبس إلى أثر أدبي معين » (٤٣) . وكأن الشاعر أراد أن يخبر بأنه رغم كثرة الغرائب والعجائب والمعجزات، التي حدثت في هذه المدينة المقدسة، فقد أدّت إلى شيء من التناقض الذي أصبح لكثرته وانتشاره وحضوره، يشعر بالارتياح، فهو المسيطر على حياة المدينة المقدسة وأجوائها، والشاعر هنا يلجأ إلى التعمية من خلال تشخيص النقائض، فهي كالكائن الحي تشعر بالراحة والاطمئنان مثل الكائنات البشرية الحية.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثانية عشرة:**

في القدس لو صافحت شيخاً أو لمست بنايةً
لوجدْتَ منقوشاً على كفيكَ نص قصيدةٍ
يا ابن الكرام أو اثنتينْ (٤٤)

أما صورة القدس في هذه اللوحة الخاطفة فقد تمثلت من خلال: مصافحتك لشيخ مقدسي، أو ملامسة بناية مقدسية، فإنك ستجد أن قصيدة قد نقشت على يديك – وربما أكثر من قصيدة – كتب فيها: يا ابن الكرام. والشاعر يحاول في هذه اللوحة أن يظهر حقيقة المدينة الصامتة والناطقة، فكلاهما سيتحدث بحقيقة الأمر، ويكشف عن واقع نفسيته، وبأن كليهما وبنص واحد: «يا ابن الكرام». وهي دلالة لفظية تدل على حسن الخلق وقوامة السلوك والحديث.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثالثة عشرة:**

في القدس، رغم تتابع النَّكباتِ،
ريح براءة في الجوِّ، ريح طفولةٍ،
فترى الحمامَ يطيرُ
يعلن دولة في الريحِ بين رصاصتينْ (٤٥)

يظهر البرغوثي في هذه الصورة – وبعد جملة اعتراضية يكشف فيها تتابع النكبات والمصائب على أهل المدينة المقدسة –طائر الحمام في الجو، الذي هو رمز البراءة، أو الطفولة البريئة، ولم يقل الشاعر رمز السلام؛ لأن اليهود قتلوا السلام في أرض السلام، وهذا الحمام الطائر البريء يحاول إقامة دولة في الجو بعيداً عن الاحتلال، ولكن مع ذلك فاليهود لا يسمحون بذلك، فالرصاص يحيط بهذه الدولة – الوهمية – من كل جانب. وهنا نتساءل: هل الرصاصتان تحيطان بالحمام أم بالدولة؟ أم أن الشاعر قصد من الرصاصتين القوسين الصغيرين الدالين على علامتي التنصيص (« ») ، وأن يوضع بدلاً منهما الرصاصتان.

دلالة محاصرة الاحتلال برصاصهم للفلسطينيين وتصرفاتهم وسلوكاتهم وآمالهم، حتى إذا أرادوا أن يفكروا بإقامة دولة لهم فوق الريح، فإنهم لن يسمحوا بذلك.

إن تصريح الشاعر بأن الحمام «يعلن دولة في الريح بين رصاصتين» فيه انزياح عن المعيار وخرق لقانون اللغة (٤٦)، فالحمام لا يعلن، والذي يعلن لا يعلن دولة في الريح، وربما قصد من هذا الإعلان للدولة على سبيل التوهم لا الحقيقة. وكذلك مفردة «رصاصتين» ما جدواها هنا؟ ...، فالشاعر –بناء على ما أسلفنا– أراد أن يحدث فجوة في اللغة والدلالة، من خلال هذا السطر الشعري الذي ينفتح عند المتلقي إلى تأويلات متعددة، تخدم في نهايتها الصورة الشعرية المتخيلة، والتي يأمل الشاعر تحويلها إلى حقيقة وواقع. تتمثل بإقامة الدولة الفلسطينية المستقلة وعاصمتها القدس الشريف.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الرابعة عشرة:**

في القدس تنتظم القبورُ،
كأنهن سطور تاريخِ المدينةِ والكتابُ ترابُها
الكلُّ مرُّوا من هنا
فالقدس تَقْبَلُ مَنْ أتاها كافراً أو مؤمنا
أُمرُرْ بها واقرأ شواهَدها بكل لغاتِ أهل الأرض
فيها الزنجُ والإفرنجُ والقفْجاقُ والصِّقْلابُ والبُشناقُ
والتاتارُ والأتراكُ، أهلُ اللهِ والهُلاّك،
والفقراءُ والمُلاّكُ، والفجارُ والنُّسَّاكُ،
فيها كلُّ مَنْ وطئ الثَّرى
كانوا الهوامشَ في الكتابِ فأصبحوا نصّ المدينةِ قبلنا
يا كاتبَ التاريخِ ماذا جدَّ فاستثنيتنا
أرأيتها ضاقت علينا وحدنا!
يا شيخُ فلتُعد الكتابةَ والقراءةَ مرةً أخرى
أراك لَحَنَتْ (٤٧)

الصورة قبل الأخيرة من هذه القصيدة جمع فيها الشاعر بين تاريخ هذه المدينة المقدسة وحاضرها، بين التاريخ الحقيقي والواقع المزيف، التاريخ الذي جمع بين الأمم المختلفة التي مرت بالقدس وسكنتها وأقامت فيها، وتركت فيها قبوراً لها، كأنها سطور تاريخ هذه المدينة، والذي مر بها، واستقر فيها من هؤلاء، يُظهر أن هذه المدينة المقدسة تقبل بكل ضيوفها الذين يمرون فيها، فهي «تقبل من أتاها كافراً أو مؤمناً « والشواهد

ماثلة أمامك من الأمم المختلفة التي سكنت هذه المدينة، من الزنج والإفرنج... والأتراك... إلى قوله «فيها كل من وطئ الثرى».ولكننا لا نجد الشاعر يسجل اليهود ضمن هذه الأمم، لأن الشاعر يريد أن يظهر أن لا وجود، ولا تاريخ لليهود في القدس، وإن وجدوا فقد كانوا هامشاً في الكتاب، وإن أصبحوا الآن هم النص ونحن الآن حاشية أو هامش « متن نص أنت حاشية عليه وهامش »[٤٨] . ولكن الواقع المزيف الذي يظهر فيه الاحتلال اليهودي بأنهم أصبحوا هم الأصل وهم النص، لن يدوم هذا الواقع وسيتغير بإذن الله، فالطارئ يزول وإن طال الوقت، والأصل يبقى مهما حاول الآخر طمس هويته.

وبعد هذه الصورة التاريخية – التي ما فتئت تتدفق على ذاكرة الشاعر – يكرر الشاعر نداءه لكاتب التاريخ (كما حدث في اللوحة الرابعة) لائماً ومقرعاً له، وسائلاً إياه: «ماذا جدَّ فاستثنيتنا « بعد أن حاول في اللوحة الرابعة أن يذكره بأن المواطن الحقيقي ما زال مقيماً في المدينة وإن بدا متخفياً، وهنا يعنفه الشاعر ويطلب منه إعادة القراءة والكتابة حتى يكتب الصواب والحقيقة؛ لأنه بتصرفه المحرّف للحقيقة، المزيّف للواقع يكون قد وقع في الانحراف واللحن والخطأ. والشاعر في هذه اللوحة يركز على المكان بعمقه التاريخي، ويجعل منه منبعاً لحوارية اللغة، وحوارية الصورة، ومنجماً لتزويد قوة التعبير عن الهوية المقدسة والمصير لأهلها الذين أقاموا فيها عبر التاريخ [٤٩] ، فرغم كل من أقام في القدس من أمم وشعوب إلا أنهم كلهم أصبحوا الهامش المتروك، وغيرهم المحتل، هو الذي أصبح النص الحاضر والمقيم والمسؤول في هذه المدينة المقدسة. ولهذا على كاتب التاريخ أن يعيد النظر.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الخامسة عشرة:**

العين تُغمِضُ، ثم تنظرُ،
سائق السيارةِ الصفراءِ، مالَ بنا شَمالاً
نائياً عن بابها
والقدس صارت خلفنا
والعينُ تبصرُها بمرآةِ اليمين،
تغيرت ألوانُها في الشمس، من قبلِ الغيابْ
إذْ فاجأتني بسمةٌ
لم أدرِ كيف تسللت للوجه
قالت لي وقد أمعنتُ ما أَمعنْتْ
يأيها الباكي وراء السور، أحمقٌ أنت؟
أجننتْ؟

لا تبكِ عينُك أيها المنسيُّ من متن الكتابْ
لا تبكِ عينُك أيها العربيُّ واعلمْ انّهُ
في القدسِ مَنْ في القدسِ لكنْ
لا أري في القدسِ إلا أنتْ [٥٠]

ويختم الشاعر تميم البرغوثي رائعته، بل مطولته في لوحته الأخيرة، بصورة القدس من خلال رؤيته العينية المباشرة، وذلك بعد أن حاول أن يدخل المدينة المقدسة فمنعه قانون الأعادي وسورها من الدخول، فلذلك انحرفت السيارة الصفراء التي يستقلها عن باب المدينة حتى أصبحت القدس خلفه، وإن كان ما زال يتابعها من خلال المرآة الجانبية التي على يمين السيارة، وكأن الشاعر يريد أن يديم النظر إلى القدس حتى آخر لحظات قربه منها وقبل الغياب، وإن تغيرت ألوانها بذهاب النور واقتراب الظلام. وبينما هو في تلك اللحظات إذ به يبتسم ابتسامه مفاجئة، تسللت إلى وجهه، مشخصاً لها بصورة السائل اللائم الناصح، فبعد أن لامته على بكائه خلف سور القدس، نعتته بالحمق والجنون، ونهته عن البكاء؛ لأن اليهود حاولوا مسحه من متن الكتاب، وجعله في الهامش أو الحاشية، كما أشارت اللوحات السابقة. ومع ذلك فهي تواسيه وتشد من أزره. بأنه هو العربي، وبأنه ليس في القدس غيره – وإن وجد في خارج أسوارها – فهو داخلها يعيش من خلال أفكاره، ومن خلال الفلسطيني الآخر المتلثم داخل الأسوار لينقض على الاحتلال في الساعة الموجودة، وتطمئنه بأنها لا ترى في القدس «إلا أنت».

والشاعر إذ حاول أن يودّع القدس بنظراته، لكنه يصرّ على أنه هو العربي الباقي على ترابها، وإن حاول العدو طرده منها؛ لأنه هو المتن وغيره الحاشية أو الهامش. والشاعر، وإن بدأ قصيدته متشائماً ممنوعاً من دخولها، ينهيها بنظرة متفائلة بأنه هو الباقي في المدينة وليس الوافد المحتل، فهو الأصل وابن القدس المتجذر فيها.

من خلال عرضنا لصور اللوحات السابقة في هذه القصيدة، تبين لنا أن الشاعر حرص على تتابع الصورة من أجل الزيادة في التأثير عند المتلقي، وقد كانت الصور مترابطة في مجموعها بحيث يكوّن منها صورة كبرى [٥١] تتجسد فيها المعاناة العظيمة للمدينة المقدسة، وتظهر ممارسات الاحتلال التي تحاول أن تغير من صورة القدس العتيقة والأصيلة في نفوس أبنائها، وهذا ما حاول الشاعر أن يوصله من خلال صوره الشعرية التي تعمل للتعبير عن الأفكار والانفعالات عن طريق الإيحاء قصد التأثير في المتلقي. [٥٢]
. ولتعمل هذه الصور الشعرية في مجموعها في هذه القصيدة على تشكيل لوحة فنية كبرى، لو أعطيت لفنان لرسم منها أعظم لوحة لمدينة القدس، بتاريخها وحاضرها، بأسواقها

وبناياتها، بحضارتها وعراقتها، بأناسها أحياء وأمواتا، وبقبة الصخرة، وبإجراءات المحتل، وبأسوارها... لتكوّن في النهاية أعظم لوحة فنية ملونة، أخذت من قصيدة تعدّ من أهم القصائد الشعرية وأعظمها التي قيلت في القدس عبر رحلة الزمن.

◄ **ثانياً: صورة القدس في القصائد الأخرى من الديوان:**

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة السادسة عشرة:**

صورة القدس في قصيدة "الجليل" التي مطلعها: (٥٣)

يمر بنا اســم المرجِ مرجِ بن عامرٍ   فنطرب لاسم المرجِ، مرجِ بن عامرِ

حيث يقول الشاعر فيها:

جليلٌ هو النصُّ ينذر أعداءنا بالزّوالِ،
وسَوْءِ الوجوهِ، ويعْلِمنُا أننا
سنجوس خلال الديار،
هو الوشم في اليد يُحبطُ كلَّ محاولة
للتناسي،
وكالواجب الأبديِّ اللحوح
يطالبنا بالأملْ (٥٤)

ومنها:

وجليلٌ هو الولدُ الناصريُّ الذي
يرتقي كلَّ يوم صليباً
فيحمله، لا أحدّدُ من منها يحملُ الآنَ
صاحبَهُ،
ويسير إلى القدس مستشهداً حافياً (٥٥)

يعود الشاعر تميم البرغوثي في قصيدته هذه، ومن خلال النص أعلاه إلى القرآن الكريم، وبالذات إلى سورة الإسراء، حيث يقول **الله** عز وجل: ﴿فَإِذَا جَاء وَعْدُ أُولاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَاداً لَّنَا أُوْلِي بَأْس شَدِيد فَجَاسُواْ خِلاَلَ الدِّيَار وَكَانَ وَعْداً مَّفْعُولاً﴾(٥٦) وقوله تعالى: ﴿فَإِذَا جَاء وَعْدُ الآخِرَةِ لِيَسُوؤُواْ وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُواْ الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَلِيُتَبِّرُواْ مَا عَلَوْاْ تَتْبِيراً﴾ (٥٧) .

ومن خلال هذا النص القرآني نجد الشاعر البرغوثي يقيم علاقة اقتباسية تناصية مع الآيات القرآنية؛ ليدلل على زوال اليهود، وعلى أن المسلمين سيجوسون خلال ديارهم، ويلحقوا الإساءة والهوان والهزيمة بهم، وأن هذا الأمر هو حقيقة وواقع، وواجب الحدوث كالوشم على اليد لا يتغير، وسنة الله وحكمه وقراره لا يتغير بشأن اليهود الظالمين، وهذا ما يبعث فينا الأمل بقرب النصر والفرج. والشاعر في هذه الصورة ومن خلال هذه اللوحة، يقدم صورة لمصير اليهود في فلسطين عامة، وفي القدس خاصة، بحيث جاءت عناصر هذه الصورة مأخوذة من القرآن الكريم لتظهر المصير المحتوم لليهود. ثم يقدم الشاعر صورة للقدس من خلال صورة سيدنا المسيح – عليه السلام – عندما جاء إلى القدس حافي القدمين للشهادة فيها.

الشاعر في قصيدته هذه، يقدم أيضاً صورة للمشهد الفلسطيني العام، متخذا من الجليل ومرج ابن عامر (الشمال الفلسطيني) مكاناً جغرافياً للحديث عن فلسطين، وكأن الشاعر يريد أن يذكر بأن فلسطين من شمالها إلى جنوبها، ومن بحرها إلى نهرها هي أرض فلسطينية مباركة، فهي أرض الأنبياء، ومهد المسيح – عليه السلام – وقد نجح الشاعر عندما استخدم مفردة (الجليل) ؛ ليبدأ بها كل مقطع شعري لهذه القصيدة بعد أن أسقط منها (أل) التعريف، وليستخدم بعد ذلك دلالتها على العظمة متخذاً معنى (عظيم) ، أو (كبير) القدر من لفظة جليل.

إن في قول الشاعر في الصورة الأولى « وسَوء الوجوه » وقوله « سنجوس خلال الديار » جاء بهما الشاعر من قبيل استحضاره لنص غائب عن النص، وهو نص الآيتين الكريمتين من سورة الإسراء اللتين أوردتهما آنفاً، والاهتمام بالنص الغائب ازداد الاهتمام به في الدراسات النقدية المعاصرة بسبب طبيعة الخطاب الأدبي الجديد. (٥٨) . وبهذا عمد الشاعر إلى النص القرآني ليدلل من خلاله على صحة ما يعتقد به، وهذا النص الغائب (القرآني) ، وإن كان غائباً عن النص الشعري، لكنه حاضر في ذهن الشاعر وفكره.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة السابعة عشرة:**

صورة القدس في قصيدة القهوة التي مطلعها:

صبّي لعمك يا نَـوَار القهوةْ
لا تستحي من عمِّك التاريخْ (٥٩)

وفيها يقول:

هلستردُّ أنطاكيةُ الإفرنجَ أم يصلون حتى القدس؟
ما قال الخليفة للمبلغ أنهم وصلوا؟ (٦٠)

يعمد الشاعر في معظم أشعاره إلى التاريخ ليأخذ منه الكثير من معانيه وأفكاره، فإنطاكية، وحتى كلمة (الإفرنج) من المصطلحات أو المسميات التراثية القديمة، وقد جمع بينهما الشاعر، ليقدم من خلالهما صورة استفهامية استحضارية لمرحلة سبقت في التاريخ، فإنطاكية، ربما قصد بها العهد التركي، والإفرنج قصد بها الصليبيين، وفي فترة مضت كانت أنطاكية إمارة صليبية إلى أن تحررت فيما بعد، وفي تلك الفترة احتل الصليبيون القدس، فتساؤله هذا ربما يريد أن يستحضر من صورة الماضي ما حصل للقدس على يد الصليبيين، وما حدث للقدس الآن على يد اليهود، وبتآمر وتخطيط ودعم من الغرب الصليبي. ليقدم صورة القدس تحت الاحتلال اليهودي متماهية مع صورة القدس أيام الاحتلال الصليبي، وكأن التاريخ يعيد نفسه. وفي السطر الشعري الثاني يحاول الشاعر أن يظهر تلكؤ الخليفة، وتباطؤ استجابة الحاكم المسلم لما حل بالقدس عندما وصله الخبر، فماذا فعل الحاكم؟ وماذا عساه أن يقول لمن بلّغه بوصول الأجنبي للقدس؟ ولماذا لا يكون هو أول من يعلم بخبر وصول الأعداء للقدس؟ .

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة الثامنة عشرة:**

صورة القدس في قصيدة «قبلي ما بين عينينا اعتذاراً يا سماء» والتي مطلعها:

قبّلي ما بين عينينا اعتذاراً يا سماء
قد حملنا منك ما لا يُحتملْ (٦١)

وفيها يقول:

يا سماءْ
أبلغي في ليلةِ الإسراء مَنْ بالمسجد الأقصى يُصَلِّي
من نبيٍّ أو إمامْ
اسمعوا يا مَنْ عليهم صلواتُ اللهِ سربٌ من حمامْ
وأذان في الأعالي يتردّدْ
بينكم من كلَّم الله جهاراً
والذي لم يصلَ ناراً
والذي عن أمره عَمَّرت الجنانُ داراً
والذي يحيا مدى الدهر سراراً
حاضراً أو غائباً يبدد ويَستخفي مراراً
والذي قد أتعب الناس انتظاراً
ليلةَ المعراجِ في المحرابِ من خلف محمدْ (٦٢)

يستلهم الشاعر صورة القدس هذه من التاريخ الديني، حيث يعود الشاعر إلى ليلة الإسراء والمعراج، فيجعل كلمة «ليلة الإسراء» في السطر الأول (بعد كلمة يا سماء) من المشهد لينهيه بكلمة «ليلة المعراج» في السطر الأخير، ويقدم في هذه الصورة لوحة دينية للصلاة في القدس، حيث الأنبياء يصلون خلف النبي محمد– عليه السلام– ، في المسجد الأقصى، ويتردد صدى الأذان في ربى القدس والأعالي، ولعله كذلك يستحضر صورة المسيح– عليه السلام– الذي هو في حقيقته ما زال حياً، وإن غاب أو استخفى عن المشهد البصري للناس، لكنه سيأتي يوماً ويكون من خلف « محمد « وأتباعه.

ونجد الشاعر ينجح في ربط مطلع المقطع مع نهايته من خلال تكراره كلمة «ليلة» التي أضافها في البداية إلى «الإسراء» وفي النهاية إلى «المعراج»، ويعد الجرجاني التكرار «من معاني النحو التي تبث في النظم (الكلام) الانسجام والاتساق والتناسق» (٦٣) وهذا يؤدي إلى الربط في المعنى والدلالة بين المقطع والنهاية؛ ليظهر وكأنه وحدة واحدة متماسكة. ويظهر المشهد التكرار في هذه اللوحة لقوافي الأسطر الشعرية (را) وكأن الشاعر عقد تناصاً مع الفواصل القرآنية لسورة نوح، ليحدث الشاعر نوعاً من التمازج بين النغمة الموسيقية للقافية الشعرية، والفاصلة القرآنية للآيات الكريمة من هذه السورة (آية: ٨، ٩) ودلالة الكلمات والأحداث الواردة في هذه الصورة الشعرية.

- **ملامح من صورة القدس في اللوحة التاسعة عشرة:**

صورة القدس في قصيدة «خط على القبر المؤقت» والتي مطلعها:

جمـــوع كلٌ مـــن فيهـــا وحيـــدُ ووحشتُهـــا تزيـــد إذا تزيـــدُ
وكلٌ فوقَـــه غيـــمٌ بخيـــلٌ وكلٌ تحتـــه أرضٌ تميـــدُ (٦٤)

ومنها :

سأحملُ كيساً من الصُّوف،
وأمرٌّ به على الناس كالشحاذين،
يضع كلٌ منهم فيه شيئاً (٦٥)

وفيها:

سؤالَ الصَّحفيِّ، «إلى أين تذهبون من هنا؟»،
والجوابُ «إلى القُدْسْ»
أضعُ القدسَ في الكيسْ،

الحروفَ الثلاثةْ،
وآلافَ السنينْ،
ماضي المدينةِ صدىً حول حاضرِها، (٦٦)

وفيها:

إذا وضعت أمٌّ طفلَها في القدسِ
تلقاها ملائكةٌ وجنودْ،
وغابت عنها سيارةُ الإسعافِ،
وطاقم التمريضْ،
ماضي المدينةِ صدى، (٦٧)

يعمل الشاعر تميم البرغوثي على تقديم صورتين تشاؤميتين للقدس في هذه اللوحة، ففي المشهد الأول، يحمل الشاعر في هذه القصيدة كيساً من الصوف، يجمع فيه من الناس ما يريدون أن يضعوه فيه، ومن بين ما وضعه: «سؤالَ الصحفي» عندما سأل «إلى أين تذهبون من هنا؟؟» وقد وضعه الشاعر بين علامتي تنصيص؛ ليشعر المتلقي أن هذا الكلام ليس من عنده، بل مأخوذ من غيره. ويجاب الصحفي السائل: إلى القدس، فيضع القدس في الكيس مع ما وضع. يضع الحروف الثلاثة المكونة للقدس (ق د س)، ومع تاريخ طويل يمتد لآلاف السنين.

ثم في مشهد آخر في نفس القصيدة يقدم صورة تشاؤمية أخرى للقدس، ولكن هذه المرة لامرأة تنجب طفلاً في القدس. شأنها في ذلك شأن كثير من النساء الفلسطينيات اللواتي ولدن على الحواجز، دون أن يتمكنّ من الوصول إلى المستشفيات. ولكن ماذا قصد الشاعر بالملائكة والجنود؟ وهنا يبرز دور المتلقي، ونظرية التلقي التي أرسى دعائها «ياوس» و«إيزر» والتي أعطت المتلقي دوراً في تأويل العمل الفني وتحليل أبعاده(٦٨) ولذلك نقول: هل الملائكة هي الممرضات؟ فهن يلقبن بملائكة الرحمة، وإن كنّ هنّ المقصودات فلم أتبع الشاعر الملائكة بالجنود؟ ومن هم الجنود؟ هل هم جنود الاحتلال؟ الذين منعوا الإسعاف من الوصول إليها، وإن كانوا كذلك فلم جمعهم مع الملائكة؟ وهل قصد بالملائكة ملائكة الموت؟ كل هذه التساؤلات لها وجاهتها في تأويل النص، ولكن مع كل ذلك، وكما ذكرت، فإن هذه الصورة تكررت في القدس وفي مدن الضفة الفلسطينية وقراها كثيراً، فمشهد الأم التي تلد قبل أن تصل إلى المستشفى مشهد متكرر على الساحة الفلسطينية في أيام الانتفاضة وغيرها، إذ كم من امرأة ولدت على الحواجز العسكرية آناء الليل وأطراف

النهار، دون أن يحرك ذلك الضمائر التي تدعي الحياة والوعي والحرية والمسؤولية في العالم العربي، أو الإسلامي أو الغربي، إلا من رحم الله.

المبحث الثاني:

◄ «ظواهر أسلوبية وفنية وبديعية في إطار الصورة الشعرية»

- التلقي والتأويل:

استكمالاً لما تحدثت به عن التلقي والتأويل، فإنني أرى أن القراءة التأويلية تشكل «في نظر المتلقي استراتيجيه للاختلاف والمغايرة، بقدر ما تتيح إنتاج معنى مختلف، أو ممارسة للفكر بطريقة مغايرة، ولأن التأويل هو كذلك فإنه يتيح للمؤول المتلقي أن يخترق الحواجز بين الأنا والآخر، وأن يصل الأزمنة المتباعدة بعضها ببعض» (٦٩) ، ولا يمكن «للمتلقي أن يستنفد خصوصية الإبداع، كما أن عمل المتلقي ليس تقرير ما إذا كان المبدع قد قال الحقيقة أو انحرف بها، لأن نقد المتلقي هو فاعلية شكلية تهدف إلى تحديد المعنى المحتمل» (٧٠) .

لقد أظهر الشاعر تميم البرغوثي في لوحاته لشعرية الفنية مناطق تأويلية متعددة، كما في اللوحتين الثانية والثالثة– على سبيل المثال:

اللوحة	النص الذي يحتاج إلى تأويل:
٢	في القدس أسوار من الريحانْ
	في القدس دبّ الجندُ منتعلين فوق الغيمْ
	في القدس مَنْ في القدس إلا أنتْ: تكررت في ٢+٣+١٥
٣	وتلفتَ التاريخ لي مبتسماً
	متنُ نصٍّ أنت حاشية عليه وهامش
	حجابَ واقعها السميك
	وهي الغزالة في المدى

هذه المناطق التأويلية التي تحتاج من المتلقي لشعر تميم البرغوثي أن يوجد لها تأويلات محتملة ومنطقية، وإن كان بعضها يؤدي دور التعمية أو الغموض في النص، لكنها: في مجملها تفتح أمام المتلقي بوابات مضيئة على النص، تنفذ إليه بإشعاعات تفاعلية مع النص؛ لتقلص من مسافة التوتر التي قد تظهر في بعض هذه المناطق.

مناطق التأويل هذه، وإن وقفت على بعضها أثناء عرض صور القدس في اللوحات الفنية، إلا أن ما تبقى منها يحتاج إلى سبر غورها، والوقوف على مدلولاتها ومعانيها التي

قد تخرج إليها؛ لأنها كلها تزيد الصورة الفنية جمالاً وبهاء ورونقاً، ولكنني أكتفي بما وقفت عليه منها، وأترك الوقوف على ما تبقى منها إلى قابل الأيام؛ لأنها تحتاج وحدها إلى دراسة مستقلة.

- **العنوان**:

جعل الشاعر عنوان ديوانه « في القدس »، وهو ما وسم به قصيدته الأولى في الديوان، والعنوان هو أول ما يلقاه القارئ أو المتلقي من العمل الأدبي، وهو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب، ويظل العنوان مع الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي، والعنوان ذو صلة عضوية بالقصيدة أو العمل الأدبي عموماً، وهو النداء الذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه (٧١) .

والشاعر تميم البرغوثي جعل عنوان هذه القصيدة عنواناً لديوانه كما أشرنا، لأنه جعل من القدس قضية محورية ومركزية لعامة فلسطين، فهو إن تحدث عن القدس، فكأنما يتحدث عن فلسطين، وإن تحدث عن فلسطين فكأنما يتحدث عن القدس، لأنها هي أم المدن وزهرة المدائن الفلسطينية والعربية والإسلامية، بل والعالمية.

ويلح الشاعر على تكرار العنوان خلال القصيدة، ويكثف منه ليصل إلى ثمان وعشرين مرة، بالإضافة إلى تكرار كلمة «القدس» خمس مرات. وهذا التركيز يدل على حضور القدس في ذهن الشاعر، وبأنها القضية الأهم في حياته التي تحتاج إلى كل اهتمام. ونجد الشاعر يضيف إلى كلمة (القدس) حرف الجر (في) الذي يفيد الظرفية مع العلم أن كلمة (القدس) قد تفي بذلك، ولكن الشاعر أراد التأكيد، وقصد التركيز وإبراز الأهمية، والإيحاء والدلالة.

- **التناص**:

التناص من بين الظواهر الأدبية التي لجأ إليها الشاعر في لوحاته الشعرية السابقة، والتي تحدثت عن بعض هذه الظواهر عند حديثي عن صور القدس في شعر تميم، ولكن لزيادة التوضيح فإنني أجد أن التناص « يعني أن يتضمن نص أدبي ما، نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه،عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة، أو ما شابه ذلك،من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه؛ ليتشكل نص جديد واحد متكامل « (٧٢) . وهو أيضاً « خروج من النص إلى نصوص أخرى غائبة يجب استحضارها ليكتمل النص الحاضر، بمعنى أن النص غير قائم بذاته، وإنما يحتاج إلى ما هو خارجه (٧٣) . وبذلك يعني هذا المفهوم «الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص سابقة عليها، بدل المفهوم التقليدي الذي يتعامل مع كل نص مصدره فيه، وغايته واقعة فيه كذلك»(٧٤).

وقد تنوع التناص عند الشاعر، فنجده بداية يتناص في عنوان قصيدته «في القدس» مع عنوان قصيدة محمود درويش «في القدس» التي وردت في ديوانه «لا تعتذر عما فعلت» حيث أحدث البرغوثي تناصاً معه في الموضوع إضافة إلى العنوان، فقد ذكر كل منهما بعض المفردات مثل، «التاريخ، في القدس، سور، أرى، المدينة، السماء» وهناك تشابه كذلك في بعض الجمل مثل، أسير في نومي عند درويش، والبرغوثي يقول: يمشي خلال النوم، وهكذا [٧٥] .

ثم نجد الشاعر يتناص مع ظاهرة أدبية وشعرية قديمة، اعتاد الشعراء أن يبدأوا قصائدهم بها، وهي ظاهرة الوقوف على الأطلال، فالشاعر أراد أن يقف على الطلل المقدس لمدينة القدس، زائراً وراثياً وباكياً، فقد استحال الوقوف على الأطلال عند الشاعر « إلى وسيلة من وسائل التعبير الرمزي، يصطنعها الشاعر لتصوير حالة نفسه بالقياس إلى فراق من يهوي » [٧٦] فوقف الشاعر على طلل من يهواه وهو مدينة القدس، ولكن الأعداء لم يمهلوه، ليبكي بكاء امرئ القيس، بل وجد العدو المحتل يمنعه حتى من الاقتراب من أسوار المدينة المقدسة، ليتركه يبكي خلف أسوارها «يا أيها الباكي وراء السور» [٧٧]

وربما أحدث الشاعر تناصاً مع القرآن الكريم عندما قال: «من جانب الدّرب» أخذا من قوله تعالى: ﴿جانب الطور الأيمن﴾ [٧٨] وقد نجد تناصاً آخر في اللوحة الأولى من خلال كلمة «العتيقة» فربما تناص الشاعر مع المغنية فيروز؟ عندما قالت في أغنيتها « شوارع القدس العتيقة». والتناص مع الآيات القرآنية يعمل على تجلي خطاب الذات الإلهية في الخطاب الشعري الفلسطيني، «ومنح هذا الخطاب بعداً ملحمياً يتساوق مع التجارب الشعرية للشعراء، ونوازعهم النفسية، للتعبير عن خلاص الإنسان وطموحه ومكابدته في استشراف مستقبل أفضل» [٧٩] ونجده في اللوحة الأولى أيضاً يتناص – كما أشرنا سابقاً – مع قافية أبي يعقوب إسحق الخريمي في رثاء بغداد حيث اختار «ها» قافية له وكأنه يتماهى مع ما حدث لبغداد من تدمير وتخريب. ويكثر الشاعر من التناص التاريخي عندما ذكر « مدرسة لمملوك، سوق نخاسة، المغول، بابل والهند، الزنج والإفرنج...» كما يحدث تناصاً دينياً من خلال ذكره لبعض المسميات أو المصطلحات الإسلامية، « الإنجيل، القرآن، خطبة الجمعة، ليلة الإسراء، ليلة المعراج...»

وقد يجوز لنا أن نقول: إن الشاعر قد أوجد تناصاً مع طريقة نظم الشاعر وذلك عندما جعل قصيدته «في القدس» –وقصائد أخرى– تشتمل على الشعر العمودي المشطر بداية القصيدة، وعلى الشعر الحر (شعر التفعيلة) ، فربما قصد الشاعر من نظمه على الطريقة التقليدية، أن يظهر تناصاً مع طريقة العصر القديم لنظم الشعر؛ ليتناسب ذلك مع الوضع

القديم للمدينة المقدسة، بالإضافة إلى إظهار مقدرته الفنية في نظم الشعر من خلال مزجه (أو مزاوجته) بين الطريقتين في نظم الشعر، فلو نظم على أحدهما لكان ذلك أمراً عادياً. وأرى أن الشاعر قد سبق إلى هذا النوع من النظم، فقد نظم الشاعر « حيدر محمود» مثل ذلك، وكذلك فعلت الشاعرة « نازك الملائكة « شيئاً من هذا القبيل (٨٠) والشاعر أيضاً يقلد والده الشاعر مريد البرغوثي في قصيدته (طال الشتات) التي نظمها عام ١٩٨٢ على الشكل ذاته (مشطر وتفعيلة) . والشاعر وإن كان مقلداً، فهو يعمل على تحقيق الإيقاع في شعره « فالإيقاع مولد لمجمل الخصائص البارزة في القصيدة، ومولد للشفافية التي تنعكس من خلالها الصور في مرآة ناصعة، ومولد للتفجر الحسي الذي يجد صداه في تفصيلات الأشكال الملموسة « (٨١) . وإضافة إلى المزج بين طريقتي النظم، فقد حقق الشاعر مزجاً بين البحور في لوحاته الشعرية زيادة في التنغيم الإيقاعي فقد « كان هدف الشاعر من وراء المزج بين البحور هو التعبير عن ثراء تجربته وقدرته» (٨٢) حيث بدأ لوحته الأولى على البحر الطويل، ثم انتقل إلى البحر الكامل ليشكل هذان البحران إيقاعاً شعرياً متناغماً مع القصيدة وصورها المقدسية المختلفة.

- **الترادف**:

عمل الشاعر على إيجاد ظاهرة الترادف في بعض لوحاته الشعرية في هذه الدراسة، والترادف هو أن «يدل لفظان مفردان فأكثر دلالة حقيقية مستقلة على معنى واحد، باعتبار واحد، وفي بيئة لغوية واحدة» (٨٣) . وقد «اقتبس العلماء المعنى الاصطلاحي للترادف من معناه اللغوي وهو (ركوب أحد خلف آخر) ، وهو اتحاد في المفهوم لدلالة كلمات عدة مختلفة على مسمى واحد» (٨٤) . ونجد الشاعر في لوحته الأولى من قصيدته « في القدس « يرادف بين «ترى» و» تبصر»، وفي اللوحة الثالثة يرادف بين الكلمتين نفسيهما ولكنه يأتي بـ» تبصر» ثم « ترى»، ويرادف كذلك بين «أظننت» و «أحسبت»، وفي اللوحة الأخيرة جاء الترادف بين «تنظر» و»تبصر» والترادف الذي أوجده الشاعر ليس من قبيل الترادف «الذي يسمح بوجود تراكيب تحتوي على ما يمكن الاستغناء عنه دون الإخلال بالمعنى» (٨٥) . ولكن ترادفه جاء بحيث أن لكل مفردة معناها المعجمي،ودلالتها في السياق، لتوحي كل منها بإيحاء له أثره وتكوينه في نفس المتلقي.

- **الطباق**:

أما الطباق فقد جعله الشاعر أيضاً ظاهرة لغوية أفاد منه دلالياً على مستوى النص، فالمطابقة هي الجمع بين الشيء وضده، ولها فائدة فكرية تحقق ديناميةً في بنية

النص[٨٦] وإن وجود التناقض في التركيب يحقق نوعاً من التناسب «فالطباق والمقابلة تتمثل فيهما عناصر الإيقاع المعنوي» [٨٧] . ونجد حضور الطباق في اللوحة الحادية عشرة «قديمها وجديدها»، وفي اللوحة الرابعة عشرة «كافراً ومؤمناً» و«أهل الله والهلاك» و «الفجار والنساك» و«كانوا فأصبحوا « و«الكتابة والقراءة «، وفي اللوحة الخامسة عشرة جاء الطباق في «تغمض – تنظر/تبصر» و «أمعنت ما أمعنت» و «الباكي – لا تبك». وفي اللوحة الثامنة عشرة وردت المطابقة من خلال «جهاراً – إسراراً» و «حاضراً – غائباً» و «يبدد – يستخفي». وبذلك ترى أن الشاعر قد وفق في توظيف الطباق في نصه الشعري من خلال لوحاته المختلفة، والتي أضافت إيحائية دلالية ولونية للصورة الشعرية.

- **تراسل الحواس في الصورة الشعرية:**

نجد الشاعر من خلال عرضه لصوره المختلفة قد أفاد من البعد التاريخي الدلالي للصورة الشعرية، ومن استخدام الشاعر لأسلوب المقابلات البلاغية التي جاءت كأساليب للتعبير عن الحركة في القصيدة، والتي كشفت عن حركة ملموسات ومرئيات ومسموعات في الصورة الشعرية[٨٨] إضافة إلى المشمومات، مما يشكل شبكة من الحواس المستخدمة في رسم الصورة الشعرية. وربما اعتمد الشاعر الفلسفة التجريبية المتركزة على الحواس في إيصال المعرفة والصورة، حيث اعتبرت هذه الفلسفة « الحواس منافذ للمعرفة، وبها نرى الأشياء ونسمعها ونشمها ونذوقها ونلمسها، فتنطبع صور المحسوسات في الذهن وتتولد منها الأفكار»[٨٩] . والحواس كذلك وسائط معرفة، تنقل العالم الخارجي إلى النفس، فتتولد في الذهن صور ذهنية، نستطيع بها التعرف على الأشياء [٩٠] وقد ركز الشاعر على الصورة البصرية في صور للوحات (١، ٢، ٣، ٨، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦) ، وجاءت الصور السمعية في صور اللوحات (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٨، ١٠، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩) ، وظهرت الصور اللمسية في صور اللوحتين (١١، ١٢) ، والصور الشمية في صور اللوحتين (٢، ١٠) .

إن هذا التنوع في الصور أضفى لوناً من الجمال العام للصورة المنفردة، أو للصورة العامة للقدس وممارسات الاحتلال فيها. وتكثيف الشاعر على الصور البصرية والسمعية، فيه دلالة على وضوح صورة التغيير التي ألمت بالقدس من جرّاء الاحتلال، وهما– أي الصور البصرية أو السمعية– الأظهر والأقوى والأوضح لكل إنسان يريد التعرف على الصورة الحقيقية لمدينة القدس المحتلة، وهما – كذلك – الأقدر على نقل الصورة الواقعية والمشاهدة والمسموعة للمدينة المقدسة. وبذلك نجد أن الصورة العامة للقدس تتراسل فيها غير حاسة، وهذا ما يزيدها غموضاً، ويجعلها غاية في التعقيد[٩١] .

- **الزمان:**

الزمن أو الزمان هو اسم للوقت قليله أو كثيره [٩٢] ، ونجد الشاعر قد تعامل مع الزمن، فهو في اللوحة رقم (١) ذكر «حين» وفي اللوحة (٣) : «حكم الزمان، في المدى، ساعة»، ولوحة (٤) : «دهرهما دهران» ولوحة [٦] : «خلال النوم، ولوحة (٨) : «الصبح»، ولوحة (٩): «بضع سنين»، ولوحة (١٤) : «تاريخ المدينة»، ولوحة (١٥) : «قبل الغياب»، ولوحة (١٦) : «كل يوم» ولوحة (١٨) : « ليلة الإسراء، ليلة المعراج، مدى الدهر»، ولوحة (١٩) : «ماضي، حاضر وآلاف السنين».

والشاعر ذكر الزمن في لوحاته على اختلاف فتراته، قليله وكثيره، فذكر الساعة، واليوم والليلة، والماضي والحاضر، وكل يوم، ومدى الدهر وآلاف السنين، بل وتاريخ المدينة بأكمله، وأحيانا نجده يقف مع فترات زمنية محددة عند الصباح، أو قبل الغياب، أو خلال النوم، وهكذا...

إن تعامل الشاعر مع الزمن بهذه الطريقة له دلالات متنوعة تزيد من فاعلية حضور القدس في المشهد الشعري، وما جرى لها في كافة صور القدس في لوحاته على اختلافها.

وإن مشاعره نحو القدس تؤثر فيه في كل لحظة من لحظات حياته. وإن الشاعر قصد من ذلك أن الزمن مصاحب له ولصوره، وما ينعكس فيها من إجراءات احتلالية مستمرة طيلة الوقت. وهذا يدل على أن الشاعر وفق في توظيف الزمن توظيفاً دلالياً له قيمته على مستوى النص الشعري.

والشاعر في خطابه للزمن ارتكز على الزاوية التشاؤمية التي صاحبت الزمن في معظم محطاته في صوره القدسية المختلفة، و« المتتبع للشعر العربي ينتهي إلى أن النزعة الغالبة لسبب أو لآخر، هي النزعة التشاؤمية على وجه العموم»[٩٣] . وهذا يذكرنا بقول الشافعي– رحمه الله: [٩٤]

محن الزمـــان كثيرة لا تنقضي وسروره يأتيـــك كالأعياد

وربما يحسن بنا أن نضيف إلى الزمن (التاريخ) الذي ركز عليه الشاعر بين التقرير والطلب المتمثل بالنداء المكرر لكاتبه، فقد يكون من الأسباب التي تجعل الشاعر عظيماً، أنه كان موغلا « في التاريخ « فهو يعيش في الأزمنة الحالكة رافضاً أن يغير وجهته، نصب نفسه شاهداً على الفظائع والتفاصيل الدقيقة للعالم الذي يحيا فيه، وحتى يمكن للشاعر فعل ذلك، عليه أن يتخيل نفسه رمزاً تاريخياً كواحد غاص في خفايا التاريخ، بل مثل واحد متيقظ لظروف وجوده تيقظاً تاماً [٩٥] . وهذا ما حاول الشاعر فعله في لوحاته الشعرية هذه. والشاعر في تركيزه على الزمان، كان في ذلك متناغماً مع المكان الذي ركز عليه أيضاً.

- **المكان**:

يعد «الشعر الجاهلي من أقدم الأشعار التي حفلت بالتجربة المكانية متجلية في الوقوف على الطلل» [٩٦] ، وقد أسهب الشاعر في صوره عن المكان الجغرافي الذي هو المكان الذي تدور فيه الأحداث، والمكان الذي يغري الشاعر فيتحول إلى موضوع متخيل [٩٧] . ويرسم الشاعر تميم البرغوثي لنا خارطة ضخمة من الأمكنة في صوره الشعرية للقدس من خلال لوحاته الفنية المقدسة، فمثلاً نجده يتحدث عن الأمكنة في لوحاته التالية– على سبيل المثال– كما يأتي:

٤	المدينة	٩	في القدس/ مدرسة	١٥	الوجه / وراء السور
٥	القدس		وراء النهر/ بغداد		عين / الكتاب
	المدينة		حلب/ مصر		في القدس (٣ مرات)
١٦	الوجوه	١٧	أنطاكية/القدس	١٩	أين
	الديار	١٨	سماء/المسجد الأقصى		القدس/الكيس
	الوشم / اليد		الأعالي/نارا		حول/في القدس
	الأيدي/ القدس		الجنان/دارا		سيارة الإسعاف
			المحراب/خلف محمد		

نستطيع من هذا الكم الضخم من مفردات الأمكنة التي أوردها الشاعر عن القدس في ديوانه، أن نرسم خارطة عامة للقدس، داخلها وخارجها؛ لأن الشاعر كشف عن أهم المعالم التي كان لها الأثر القوي في تكوين الصورة المقدسية التميمية عنده، فالشاعر عاش مع القدس، وفي القدس، في صوره الشعرية التي أحسن عرضها في لوحاته الشعرية الفنية، ليجعل من المكان يتعانق مع الزمان، بل ويلفه الزمان حانياً عليه، لأن المكان في أصله هو مكان الشاعر، والزمان زمانه وإن دخل العدو اليهودي عليهما، وحاول التغيير والتبديل والتأثير النفسي على الشاعر. فالشاعر وإن جاء المدينة في زمان لوث الأعداء فيه الأمكنة العتيقة الأصلية في نظر الشاعر، إلا أن الشاعر يقف أمام (المكان الذي يكون قد تغير) بصلابة وقوة، في (زمن تحت سيطرة الاحتلال) ، إلا أنه جاء ليواجه الحقيقة والواقع بمزيد من الصبر والمقاومة، لعل الله يغير الأحوال، ويجوس المسلمون خلال الديار، وتسوء وجوه المعتدي.

ولو أعطيت مفردات الأمكنة هذه لمهندس، لرسم لنا مدينة القدس ومعالمها وكل ما يدور فيها من طبيعة صامتة أو ناطقة، ساكنة أو متحركة. مع إظهار للمعاناة التي تعانيها هذه المدينة المقدسة، وإذا ما أدخل عليها المفردات الزمنية فإن اللوحة تكتمل بجميع تفاصيلها، وإن كان التشاؤم يلف معظم المناطق الجميلة في القدس الشريف، وتكرار الشاعر لكلمة «في القدس» و «القدس» بمفردها أكثر من ثلاثين مرة يعمل على

تركيز المكان (وما في داخل المكان) في ذاكرة المتلقي، حتى تنطبع في مخيلته، ويشارك المبدع متعة ذلك المكان، «وتختلف بذلك الصورة الشعرية من نص المكان المحبوب إلى نص المكان المعادي، فتختلف بالتالي استجابة القارئ للصورة، فيشترك مع الكاتب في متعة المكان حيناً» (٩٨) .

وضمن سياق المكان نجد الشاعر يكرر ذكر مدينة القدس في قصيدته الأولى (في القدس) ، وفاق تكرارها عن ثلاثين مرة– كما ذكرنا آنفاً– ، ورغم هذا التكرار، فالشاعر أراد أن يشير إلى أن القدس بقيت مدينة طاهرة مباركة، وإن حاول الأعداء المحتلون تدنيسها بين الحين والآخر، وستبقى رمزاً للطهارة والقدسية عند الشعراء والأمراء وعامة المسلمين، فلذلك نجد شاعرنا يخلع على القدس ثوب النقاء والطهارة، وهو رغم النظرة التشاؤمية لما حل بالقدس ولمصيرها، ولممارسات الاحتلال فيها من تدمير وتخريب وتهجير..، إلا أننا لا نجد الشاعر يتحدث عنها كما تحدث كثير من الشعراء الآخرين المعاصرين عن المدينة، من صفات جنسية ولا خلقية، كما فعل السياب عندما تحدث عن بغداد، أو أدونيس عن دمشق، أو حميد سعيد عن القدس(٩٩) ولكن تميم البرغوثي تحدث عن القدس وتاريخها وما تعرضت له من إجراءات احتلالية فقط، دون أن يمسها بكلمة تؤثر على قدسيتها وطهارتها وبركتها.

خاتمة:

لقد شكلت قصيدة (في القدس) للشاعر تميم البرغوثي محوراً رئيساً في هذا البحث، إضافة إلى القصائد الأخرى ذات الصلة والواردة في ديوانه (في القدس) . وقد جاء هذا البحث ليعرض صورة القدس في شعر تميم البرغوثي من خلال اللوحات المتعددة، التي استطاع الشاعر أن يبرز مكانة القدس التاريخية والدينية، وأهميتها في نفوس العرب والمسلمين، وبأنه مهما حاول المحتل أن يغير من ملامحها فستبقى أصالتها وعراقتها وعروبتها فيها أبد الدهر، وجاء استخدام الشاعر للتنويع والتلوين في الصور المقدمة ليظهر مقدرته الشعرية من جهة، وليبين أهمية القدس ومنزلتها من جهة أخرى.

وقد حاولت في بحثي هذا أن أقدم دراسة تحليلية تأويلية مع التركيز على بعض الظواهر الأسلوبية والفنية الواردة في القصائد موضع البحث والدرس.

وقد خلصت إلى أن الشاعر قد وفق في عرض (مشهد القدس) التاريخي والديني والسياسي والعربي والإسلامي من خلال لوحاته الفنية المتعددة لصور القدس المختلفة؛ ليصل في النهاية إلى إظهار حقيقة المواجهة مع الاحتلال على الوجه الذي يجب أن يكون عليه.

الهوامش:

♦ تميم البرغوثي: شاعر فلسطيني، ولد في القاهرة عام ١٩٧٧م، والدته أستاذة الأدب الانجليزي «رضوى عاشور»، ووالده «مريد البرغوثي» شاعر فلسطيني كبير – عمل ملحقاً ثقافياً بالسفارة الفلسطينية في هنغاريا. ولشاعرنا خمسة دواوين باللغة العربية الفصحى، وبالعاميتين الفلسطينية والمصرية وهي: في القدس– رام الله ٢٠٠٨/ مقام عراق– القاهرة ٢٠٠٥/ قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف– القاهرة ٢٠٠٥/المنظر – دار الشروق– ٢٠٠٢/ ميجانا – بيت الشعر الفلسطيني – رام الله ١٩٩٩.

♦ حصل عل الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية عام٢٠٠٤

♦ عمل أستاذاً مساعداً في الجامعة الأمريكية بالقاهرة /عمل بقسم الشؤون السياسية بالأمانة العامة للأمم المتحدة بنيويورك/ وهو باحث في العلوم السياسية بمعهد برلين للدراسات المتقدمة/يعمل حالياً أستاذاً مساعداً للعلوم السياسية في جامعة جورجتاون بواشنطن.

♦ مؤلفاته: الوطنية الأليفة: الوفد وبناء الدولة الوطنية في ظل الاستعمار –القاهرة ٢٠٠٧/ وله كتاب آخر بالانجليزية: الأمة والدولة في العالم الغربي – لندن ٢٠٠٨.

♦ الموقع: http: //tamimbarghouti.net/tamimweb/default.htm

١. القاسمي، محمد،٢٠٠٥، الصورة الشعرية، دراسة في شعر أبي تمّام، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط ١، ص: ١٢.

٢. ابن جني، أبو الفتح عثمان، ١٩٩٣، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، ج١، ط٢، ص: ٢٥١.

٣. عبد المطلب، محمد،١٩٨٨، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، (د.ط) ، ص: ٥٩.

٤. عبد المطلب، محمد،١٩٨٤، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط) ، ص: ٢٠٥.

٥. حمرة العين، خيرة، ٢٠٠١، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن،ط ١، ص: ٢٢٤.

٦. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، ١٩٧٣، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ج٢، (د.ط) ، ص: ٧٧.

٧. الجرجاني، عبد القاهر، (د.ت) ، دلائل الإعجاز، صحح أصله الشيخ محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط) ، ص: ١٠٨.

٨. الحلحولي، محمود، ٢٠٠٨، القدس والشعر بين الرؤيا والتعبير، مجلة الهاشمية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، ع ٤، ص: ٨٧.

٩. ابن قتيبة،١٩٨١، تأويل مشكل القرآن، شرحه السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط٣، ص: ٢٣٥.

١٠. النوري، محمد جواد (وزميله) ،١٩٩١، فصول في علم الأصوات، مطبعة النصر التجارية، نابلس، ط ١، ص: ١٤.

١١. نفسه، ص: ١٥.

١٢. هدارة، محمد مصطفى، (د . ت) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر، ط٢، ص: ٤٤٥.

١٣. ويليك، رينيه (وزميله) ، (د.ت) ، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، ط ٣، ص: ١٦٧.

١٤. نفسه، ص: ١٤.

١٥. نفسه، ص: ١٤٧.

١٦. السيد، علاء الدين رمضان، ١٩٩٦، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) ، ص: ٧١.

١٧. نفسه، ص: ٧٣.

١٨. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٣– ٤.

١٩. النوري، محمد جواد (وزميله) ،١٩٩١، فصول في علم الأصوات، مطبعة النصر التجارية، نابلس، ط ١، ص: ١٤.

٢٠. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٤ – ٥.

٢١. موسى، إبراهيم نصر، ٢٠٠٥ آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط ١، ص: ٧٢.

٢٢. نصير، أمل، ٢٠٠٦ ، حول نار الشعر القديم (مقاربات نقدية) ، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط) ، ص: ٢٨.

٢٣. الزعبي، أحمد،٢٠٠٠، سلطة الأسلوب، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط ٢، ص: ١٣.

٢٤. أبو شريفة، عبد القادر،٢٠٠٠، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ٣، ص: ٦٣، ٦٥.

٢٥. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٥ – ٦.

٢٦. نفسه، ص: ٦.

٢٧. نفسه، ص: ٦.

٢٨. نفسه، ص: ٦– ٧.

٢٩. بعلي، حفناوي، ٢٠٠٧، الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة، دار الكتاب الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، إربد، الأردن،ط ١، ص: ١٤٤.

٣٠. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٧ – ٨.

٣١. الرواشدة، سامح، ٢٠٠١، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان، عمان، الأردن،ط ١، ص: ٥٤.

٣٢. مصطفى، إبراهيم (وزملاؤه) ، (د . ت) المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا.(د.ط) ، مادة صبح.

٣٣. الرواشدة، سامح، ٢٠٠١، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان، عمان، الأردن،ط ١، ص: ٥٨.

٣٤. عرار، مهدي أسعد، ٢٠٠٢، جدل اللفظ والمعنى، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط ١، ص: ٦٤.

٣٥. أبو عودة، عودة خليل، ١٩٨٥، التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط ١، ص: ٦٥.

٣٦. نفسه، ص: ٦٩.

٣٧. السيد، شفيع، (د.ت) ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، ص: ٣٢.

٣٨. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٨ – ٩.

٣٩. شراب، محمد محمد حسن، ٢٠٠٣، موسوعة بيت المقدس والمسجد الأقصى، الأهلية للنشر والتوزيع، ج٢، ط ١، ص: ١٠١٣.

٤٠. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٩.

٤١. نفسه، ص: ٩ – ١٠.

٤٢. بكار، يوسف،٢٠٠٧، عين الشمس، مقاربات في النقد ونقد النقد، مكتبة الرائد لعلمية، عمّان الأردن، ط١، ص: ٧٧.

٤٣. حسان، تمام، ١٩٨٤، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، مجلد٤، عدد ٢، ص: ١٢٧.

٤٤. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ١٠.

٤٥. نفسه، ص: ١٠.

٤٦. المناصرة، عز الدين، ٢٠٠٧، علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ص: ١٠، ١١.

٤٧. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ١٠ – ١١.

٤٨. نفسه، ص: ٤.

٤٩. عبيد، محمد صابر، ٢٠٠٦، حركية التعبير الشفوي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ص: ٢٣.

٥٠. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ١١ – ١٢.

٥١. عباس، إحسان، ١٩٩٦، فن الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ١٩٥.

٥٢. ابن أحمد، محمد (وزميلاه) ، ١٩٩٨، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين مناصرة، وزارة الثقافة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ص: ١٥٥.

٥٣. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ١٣.

٥٤. نفسه، ص: ٢٠.

٥٥. نفسه، ص: ٢١.

٥٦. سورة الإسراء، آية ٥.

٥٧. سورة الإسراء، آية ٧.

٥٨. الزعبي، أحمد،٢٠٠٠ النص الغائب، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط ٢، ص: ٩.

٥٩. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٦٠.

٦٠. نفسه، ص: ٦٣.

٦١. نفسه، ص: ٧٠.

٦٢. نفسه، ص: ٧٧، ٨٨.

٦٣. خليل، إبراهيم،٢٠٠٧، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ٢٣١.

٦٤. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٩٤.

٦٥. نفسه، ص: ٩٦.

٦٦. نفسه، ص: ٩٧.

٦٧. نفسه، ص: ٩٨.

٦٨. الرواشدة، سامح، ٢٠٠١، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان، عمان، الأردن، ط ١، ص: ١٤١.

٦٩. غصن، أمينة، ١٩٩٩، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ط ١، ص: ٥٤.

٧٠. نفسه، ص: ٦٠.

٧١. الكواز، محمد كريم، ١٤٢٦هـ، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من إبريل، الجماهرية الليبية، ط ١، ص: ١٢٥ – ١٢٦.

٧٢. الزعبي، أحمد،٢٠٠٠التناص، نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ٢، ص: ١١.

٧٣. نفسه، ص: ١٧.

٧٤. داغر، شربل، (د.ت) التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، ص: ١٢٧.

٧٥. درويش، محمود، ٢٠٠٤، ديوان، الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، (د.ط) ، ص: ٥١.

٧٦. البهبيتي، نجيب محمد، ١٩٨٢، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، (د.ط) ، ص: ٤٥٤.

٧٧. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ١٢.

٧٨. طه، آية: ٨٠.

٧٩. موسى، إبراهيم نصر، ٢٠٠٥ آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط ١، ص: ٧١.

٨٠. بكار، يوسف،٢٠٠٧، عين الشمس، مقاربات في النقد ونقد النقد، مكتبة الرائد لعلمية، عمّان الأردن، ط١، ص: ١٢١.

٨١. نفسه، ص: ٢٢٥.

٨٢. ابن أحمد، محمد (وزميلاه) ، ١٩٩٨، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين مناصرة، وزارة الثقافة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ص: ١٠٦.

٨٣. المنجد، محمد نور الدين، ١٩٩٦، الترادف والاشتراك والتضاد في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ص: ١١٢.

٨٤. هياجنة، محمود سليم محمد، ٢٠٠١، الإيضاح في الترادف، دار الكتاب للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ص: ٨.

٨٥. عبد المطلب، محمد، ١٩٨٤، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب. (د.ط)، ص: ٢٢٢.

٨٦. عثمان، أسامة عبد المالك إبراهيم، ٢٠٠١، ظواهر أسلوبية وفنية في سورة النحل، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، ص: ١٦٦ – ١٦٧.

٨٧. عبد المطلب، محمد، ١٩٨٤، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب. (د.ط)، ص: ٢١٧.

٨٨. عبد الجواد، إبراهيم عبد الله احمد، ١٩٩٤، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ص: ١١٩.

٨٩. عبد الرحمن، نصرت، ٢٠٠٧، في النقد الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمّان،الأردن،ط ١، ص: ١٩.

٩٠. عبد الرحمن، نصرت، ١٩٧٩، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ط ١، ص: ١٩٥.

٩١. الرواشدة، سامح، ٢٠٠١، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان، عمان، الأردن،ط ١، ص: ٥٩.

٩٢. مصطفى، إبراهيم (وزملاؤه) ، (د.ت) المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا.(د.ط) ، مادة زَمِنَ.

٩٣. سوار، محمد وحيد الدين، ٢٠٠٢، الزمن بين البراءة والاتهام، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ٢١٤.

٩٤. الشافعي، محمد إدريس، ٢٠٠٠، ديوان الإمام الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ص: ٥٨.

٩٥. ماغواير، سارة، ١٩٩٧، مجلة الكلمة، مجلة اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ع: ٤، ص: ١١١.

٩٦. كحلوش، فتحية، ٢٠٠٨، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ص: ٦٦.

٩٧. نفسه، ص: ٢٣.

٩٨. نفسه، ص: ٢٤٨.

٩٩. عباس، إحسان، ١٩٩٢، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط ٢، ص: ٩١– ٩٢.

المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم.

٢. ابن أحمد، محمد (وزميلاه) ، ١٩٩٨، البنية الإيقاعية في شعر عز الدين مناصرة، وزارة الثقافة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ص: ١٥٥.

٣. البرغوثي، تميم، (د.ت) ، في القدس، مطابع الأيام، رام الله، (د.ط) ، ص: ٣- ٤.

٤. بعلي، حفناوي، ٢٠٠٧، الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة، دار الكتاب الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، إربد، الأردن،ط ١، ص: ١٤٤.

٥. بكار، يوسف،٢٠٠٧، عين الشمس، مقاربات في النقد ونقد النقد، مكتبة الرائد لعلمية، عمّان الأردن، ط١، ص: ٧٧.

٦. البهبيتي، نجيب محمد، ١٩٨٢، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، (د.ط) ، ص: ٤٥٤.

٧. الجرجاني، عبد القاهر، (د.ت) ، دلائل الإعجاز، صحح أصله الشيخ محمد عبده، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط) ، ص: ١٠٨.

٨. ابن جني، أبو الفتح عثمان، ١٩٩٣، سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم، ج١، ط٢، ص: ٢٥١.

٩. حسان، تمام، ١٩٨٤، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، مجلد٤، عدد ٢، ص: ١٢٧.

١٠. الحلحولي، محمود، ٢٠٠٨، القدس والشعر بين الرؤيا والتعبير، مجلة الهاشمية، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، ع ٤، ص: ٨٧.

١١. حمرة العين، خيرة، ٢٠٠١، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط ١، ص: ٢٢٤.

١٢. خليل، إبراهيم،٢٠٠٧، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ٢٣١.

١٣. داغر، شربل، (د.ت) التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، ص: ١٢٧.

١٤. درويش، محمود، ٢٠٠٤، ديوان، الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، (د.ط)، ص: ٥١.

١٥. الرواشدة، سامح، ٢٠٠١، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان، عمان، الأردن،ط ١، ص: ٥٤.

١٦. الزعبي، أحمد، ٢٠٠٠، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ٢، ص: ١١.

١٧. الزعبي، أحمد، ٢٠٠٠، سلطة الأسلوب، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط ٢، ص: ١٣.

١٨. الزعبي، أحمد،٢٠٠٠، النص الغائب، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط ٢، ص: ٩.

١٩. سوار، محمد وحيد الدين، ٢٠٠٢، الزمن بين البراءة والاتهام، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ٢١٤.

٢٠. السيد، شفيع، (د.ت) ، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ط)، ص: ٣٢.

٢١. السيد، علاء الدين رمضان، ١٩٩٦، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط) ، ص: ٧١.

٢٢. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، ١٩٧٣، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ج٢، (د.ط) ، ص: ٧٧.

٢٣. الشافعي، محمد إدريس، ٢٠٠٠، ديوان الإمام الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ص: ٥٨.

٢٤. شراب، محمد محمد حسن، ٢٠٠٣، موسوعة بيت المقدس والمسجد الأقصى، الأهلية للنشر والتوزيع، ج٢، ط ١، ص: ١٠١٣.

٢٥. أبو شريفة، عبد القادر،٢٠٠٠، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ٣، ص: ٦٣، ٦٥.

٢٦. عباس، إحسان، ١٩٩٢، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط ٢، ص: ٩١– ٩٢.

٢٧. عباس، إحسان، ١٩٩٦، فن الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط ١، ص: ١٩٥.

٢٨. عبد الجواد، إبراهيم عبد الله احمد، ١٩٩٤، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، ص: ١١٩.

٢٩. عبد الرحمن، نصرت، ٢٠٠٧، في النقد الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمّان،الأردن،ط ١، ص: ١٩.

٣٠. عبد المطلب، محمد،١٩٨٨، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، (د.ط) ، ص: ٥٩.

٣١. عبد المطلب، محمد،١٩٨٤، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، ص: ٢٠٥.

٣٢. عبيد، محمد صابر، ٢٠٠٦، حركية التعبير الشفوي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ص: ٢٣.

٣٣. عثمان، أسامة عبد المالك إبراهيم، ٢٠٠١، ظواهر أسلوبية وفنية في سورة النحل، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية، ص: ١٦٦ – ١٦٧.

٣٤. عرار، مهدي أسعد، ٢٠٠٢، جدل اللفظ والمعنى، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط ١، ص: ٦٤.

٣٥. أبو عودة، عودة خليل، ١٩٨٥، التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط ١، ص: ٦٥.

٣٦. غصن، أمينة، ١٩٩٩، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ط ١، ص: ٥٤.

٣٧. القاسمي، محمد،٢٠٠٥، الصورة الشعرية، دراسة في شعر أبي تمّام، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط ١، ص: ١٢.

٣٨. ابن قتيبة،١٩٨١، تأويل مشكل القرآن، شرحه السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط٣، ص: ٢٣٥.

٣٩. كحلوش، فتحية، ٢٠٠٨، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ص: ٦٦.

٤٠. الكواز، محمد كريم، ١٤٢٦هـ، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، جامعة السابع من إبريل، الجماهرية الليبية، ط ١، ص: ١٢٥ – ١٢٦.

٤١. ماغواير، سارة، ١٩٩٧، مجلة الكلمة، مجلة اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط ١، ع: ٤، ص: ١١١.

٤٢. مصطفى، إبراهيم (وزملاؤه) ، (د.ت) المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا.(د.ط) ، مادة صبح.

٤٣. المناصرة، عز الدين، ٢٠٠٧، علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ص: ١٠، ١١.

٤٤. المنجد، محمد نور الدين، ١٩٩٦، الترادف والاشتراك والتضاد في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، ص: ١١٢.

٤٥. موسى، إبراهيم نصر، ٢٠٠٥ آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ط ١، ص: ٧١.

٤٦. نصير، أمل، ٢٠٠٦ ، حول نار الشعر القديم (مقاربات نقدية) ، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط) ، ص: ٢٨.

٤٧. النوري، محمد جواد (وزميله) ،١٩٩١، فصول في علم الأصوات، مطبعة النصر التجارية، نابلس، ط ١، ص: ١٤.

٤٨. هدارة، محمد مصطفى، (د . ت) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف بمصر، ط٢، ص: ٤٤٥.

٤٩. هياجنة، محمود سليم محمد، ٢٠٠١، الإيضاح في الترادف، دار الكتاب للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ص: ٨.

٥٠. ويليك، رينيه (وزميله) ، (د.ت) ، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، ط ٣، ص: ١٦٧.